

A. KAMENSKI

*Cum
să min
pictura*

EDITURA MERIDIANE

Zilnic, în multe orașe ale Uniunii Sovietice, se deschid larg porțile muzeelor, ale galeriilor de artă și ale expozițiilor de artă contemporană. Ele sînt vizitate de sute de mii de iubitori de artă.

Arta plastică — și ea există și se dezvoltă de multe veacuri — nu s-a bucurat încă niciodată de o atenție publică atît de largă și vie ca în Uniunea Sovietică, în zilele noastre.

În anul 1920, V. I. Lenin spunea : „Sîntem pe deplin încredințați că, dacă în doi ani am rezolvat problema extrem de grea a războiului, în 5—10 ani vom rezolva o sarcină și mai grea : sarcina cultural-educativă și a învățămîntului”¹.

Creșterea colosală a interesului poporului față de arta plastică este unul din rezultatele remarcabile ale rezolvării sarcinilor „cultural-educative și ale învățămîntului” puse de Revoluția din Octombrie.

Atragerea maselor largi de vizitatori spre muzee și expoziții nu constituie, firește, decît un început. Mult mai importantă — și, desigur, incomparabil mai grea — este sarcina de a-i educa pe vizitatorii muzeelor, de a-i învăța să înțeleagă în mod profund și subtil operele de pictură, sculptură și grafică, să pătrundă în esența lor ideologică, să cunoască specificul lor, originalitatea limbajului lor artistic. Este necesară o muncă complexă și de durată, care cere eforturi și răbdare din partea cercetătorilor de artă și a artiștilor.

¹ V. I. Lenin, *Opere*, vol. 30, E.S.P.L.P., 1956, p. 370.

Cartea de față își propune să-i ajute pe iubitorii de artă „începători” să se familiarizeze cu particularitățile principale și esențiale ale picturii.

E o artă să știi să privești operele de artă.

La prima vedere o asemenea afirmație poate părea stranie. Ne-am obișnuit, într-adevăr, să considerăm drept creație scrierea de cărți, compunerea de lucrări muzicale, pictarea de tablouri. Dar se poate oare atribui vreun caracter creator unei ocupații, în aparență atât de ușoare și strict pasive, ca lectura unor romane, audierea unor simfonii, contemplarea unor pânze ?

Da, se poate. Mai mult : se poate afirma, cu toată certitudinea, că de nivelul și de condițiile participării creatoare a iubitorului de artă depind în mare măsură destinele dezvoltării tuturor genurilor artei.

În momentul când scriitorul își încheie cartea sau pictorul — tabloul, aceste opere nu sînt decît, ca să zicem așa, fapte ce țin de biografia personală a creatorilor lor. Adevărata viață a oricărei lucrări de artă începe abia din clipa cînd o pot cunoaște cititorii, spectatorii, auditorii, cu alte cuvinte cînd apare aprecierea socială, publică, a operei.

Dacă această apreciere este negativă, sau, mai rău, indiferentă, opera este repede dată uitării și s-ar putea spune că moare. Adesea, faptul că lucrarea unui artist n-a aflat un răsunet viu în sufletele oamenilor, înseamnă că ea s-a născut moartă și și-a încheiat, pe bună dreptate, foarte curînd existența efemeră.

Prin urmare, crearea operelor de artă se află în strînsă legătură și dependență cu perceperea, înțelegerea și aprecierea lor. Una nu poate exista fără celelalte, iar laolaltă ele constituie un tot unitar, pe care-l numim viața artistică a societății.

Epoca, societatea, pretind din partea unui maestru al artei crearea unor opere viguroase, emoționante, cu adînci semnificații, pătrunse

de ideile înaintate ale vremii și înveșmântate într-o formă artistică pregnantă și originală.

Demn de compătimire este artistul care n-a izbutit — din cauza lipsei de talent, sau din cauza adoptării unor metode de creație sterile, dăunătoare — să cîștige, mai devreme sau mai târziu, aprecierea publicului larg. Consolările sînt, în asemenea cazuri, inutile. Dacă n-ai cucerit publicul, înseamnă că n-ai avut cu ce să-l cucerești...

Dar demn de compătimire este și acel spectator gata să întoarcă spatele unei opere numai din cauză că, la primul contact, i s-a părut ciudată, enigmatică, de neînțeles. Desigur, se prea poate ca în dosul acestei ciudățenii să nu se afle într-adevăr nimic valoros, și atunci indiferența și disprețul față de un tablou sau o carte proastă, greoaie sînt întru totul justificate. Dar, adeseori, se întîmplă și altfel : dacă va medita mai profund asupra operei artistului, dacă va căuta să descifreze trăsăturile ei originale, să-i înțeleagă semnificația intimă, spectatorul va fi răsplătit cu generozitate, i se va dezvălui o latură nouă, pînă atunci necunoscută, a realității, trăsături noi ale vieții spirituale a contemporanilor săi, își va da seama că opera de artă îi poate procura și bucuria cunoașterii și o mare desfătare estetică.

Această încordare a forțelor spirituale, generată de contactul cu o operă de artă, este într-un anumit sens o activitate de creație. Bineînțeles, această tensiune creatoare se manifestă nu numai atunci cînd spectatorul se întîlnește cu ceva ce nu-i place chiar de la prima privire. Și în acele cazuri cînd o operă de artă captivează chiar de la primul contact cu ea, se declanșează o intensă activitate a sentimentelor, gîndirii și fanteziei, se produce un minunat și foarte valoros proces de percepere, care poate să îmbogățească mintea și sufletul omului, să le confere mai multă profunzime, subtilitate și maturitate. De altfel, în aceasta constă, în fond, sensul creației artistice.

Prin urmare, arta de a privi operele artistice cere, la fel ca orice altă artă, un spirit avîntat, o gîndire înaripată, precum și anumite deprinderi și cunoștințe. Pentru perceperea și înțelegerea diferitelor arte se cer deprinderi și cunoștințe diferite. Diversele arte și genuri

de artă au, firește, multe puncte comune și se dezvoltă într-un contact permanent și multilateral. Nu întâmplător vorbesc poezii despre o „colaborare a muzelor”.

Totuși, fiecare artă își are particularitățile ei caracteristice, convențiile proprii, destine istorice proprii și, în sfârșit, limbajul său artistic specific. Pentru a pătrunde întregul conținut al unei opere de artă, trebuie să-i înțelegem lesne și pe deplin limbajul.

Aceasta presupune o anumită educație a percepției, care se formează în timp și depinde de mulți factori. Experiența a arătat că pentru contemporanii noștri perceperea picturii este mult mai grea decât, de exemplu, perceperea literaturii sau a filmului. Cu atât mai mult, considerăm că este important și oportun să discutăm despre trăsăturile și însușirile cele mai de seamă ale acestei mari și originale arte.

Cînd, cu o sută și mai bine de ani în urmă, a fost inventată fotografia, s-au auzit glasuri susținînd că a sunat sfîrșitul picturii, care va dispărea curînd, ca ceva inutil.

Într-adevăr, pictorul cel mai îndemînat și migălos nu este în stare să realizeze o reproducere atît de precisă a naturii, ca aceea care se obține instantaneu, cu ajutorul aparatului fotografic.

Au trecut decenii. Din an în an fotografia s-a perfecționat mereu, dobîndind posibilități tehnice la care nici nu puteau visa descoperitorii ei. Mai mult : cu timpul, fotografia a generat și generează o întreagă pleiadă de maeștri remarcabili, ale căror lucrări merită, neîndoielnic, să fie apreciate ca opere ale unei mari și autentice arte.

Pictura continuă totuși să existe și să se dezvolte ca o artă proprie și originală, fără a avea de suferit de pe urma rivalității cu fotografia. Din această rivalitate pictura a avut chiar de cîștigat, întrucît pentru noile generații au devenit mai clare și mai evidente particularitățile și însușirile specifice, originale, ale operelor maeștrilor penelului.

Ce a demonstrat întrecerea creatoare între aceste două arte plastice — cea nouă și cea veche ?

Să ne închipuim că un fotograf și un pictor au decis să redea același peisaj sau chipul aceluiasi om. Fotograful, dacă nu este un „meșteșugar” nepăsător, ci un om cu suflet și experiență de artist, va munci cu sîrguință și migală înainte de a executa fotografia. Urmărind să obțină un anumit efect, fotograful-artist va alege poziția cea mai avantajoasă pentru luarea fotografiei, va cumpăni bine condițiile de lumină, punerea în pagină etc. Fotografiind un om, el se va strădui să-și „surprindă” modelul în poziția cea mai obișnuită și mai firească, va căuta să găsească o asemenea expresie a feței, care să ne permită să înțelegem caracterul, psihologia omului respectiv. Fotograful poate, după cum se știe, să realizeze peisaje și portrete impresionante și valoroase din punct de vedere artistic.

Dar la baza fotografiei se află întotdeauna o *reprezentare documentară exactă*, fotomecanică a naturii. Chiar și fotograful cel mai înzestrat și mai ingenios, indiferent la ce procedee și artificii ar recurge, nu va putea să modifice sau, cu atît mai puțin, să redea o *sinteză* a naturii (adică, nu s-o copieze pur și simplu, ci să concentreze și să reflecte *trăsăturile ei cele mai caracteristice*, într-o amplă imagine artistică), nu-i permite acest lucru însăși esența, baza tehnică a profesiei sale.

În acest sens, se poate spune că pictura abia începe acolo unde se termină fotografia. Orice pictură cere o generalizare. Deosebirea fundamentală între munca pictorului și cea a fotografului constă nu în faptul că acesta din urmă nu poate recurge la folosirea mișcării libere a penelului sau, de pildă, la pregătirea prealabilă a pânzei (*grunduire*) pentru a da o expresivitate deosebită suprafeței tablourilor ; nici în faptul că specificul artei sale îi permite pictorului să obțină o vibrație a fiecărui milimetru al imaginii, care se supune integral voinței sale creatoare, gusturilor sale, stilului său etc., pe cînd fotograful nu poate deocamdată depăși o anumită rigiditate, o răceală „mecanică” a fotoopticii. Toate acestea sînt foarte importante, dar nu

esențiale. Fotografia are posibilități de a obține o reproducere foarte expresivă a imaginii exterioare a unui eveniment, a unui om, obiect sau peisaj. Dar ea este strâns legată de această imagine exterioară, de faptul izolat. Fotograful nu poate oferi privitorului o lucrare care să fie un produs al fanteziei și care să cuprindă experiența sintetizată a sute și mii de observații cotidiene, el nu poate crea imagini *tipizate*.

Or, sarcina picturii este nu numai de a *arăta* ceva, ci și de a dezvălui *esența interioară* a ceea ce este reflectat, a reproduce „*caractere tipice în împrejurări tipice*” (Fr. Engels). În acest sens, este limpede că *generalizarea* artistică veridică a fenomenelor vieții constituie temelia picturii realiste.

Leonardo da Vinci a denumit pictura „poezie mută”. Orice maestru al picturii are, în mod obligatoriu, un unghi de vedere poetic asupra obiectului redat, legat de ideea generală, de concepția operei. Este de la sine înțeles, că pictorul realist urmărește întotdeauna să reconstituie însușirile *obiective* și trăsăturile exterioare ale modelului. Însă concepția despre lume a artistului, specificul gândirii sale creatoare, stilul său personal se manifestă în mod necesar în caracterul, tratarea și forma imaginii. În acest sens pictura este înrudită cu orice altă artă. Dar, spre deosebire, de exemplu, de muzică sau de literatură, ea este „mută” și poate oferi doar o imagine *vizuală* despre oameni, natură, scene din viață. Îndelungata experiență istorică demonstrează limpede că aceasta este de ajuns pentru ca pictorul să fie în stare să dezvăluie în profunzime marele univers al gândurilor și pasiunilor umane, viața societății, imaginea naturii.

Dar pentru a înțelege un tablou, el trebuie înainte de toate „văzut”, cu alte cuvinte, trebuie înțeleasă și asimilată acea narațiune despre viață care a fost realizată *cu mijloacele plasticii*. Din păcate, mulți iubitori de pictură, lipsiți de experiență, aplică în pictură, în mod mecanic, criteriile literaturii, cu care sînt mai obișnuiți, și caută nu atît să vadă, cît să „citească” tabloul. Este indiscutabil că între pictură (mai ales pictura tematică, reflectînd evenimente sociale sau scene ale vieții cotidiene etc.) și literatură există destule puncte de

contact, și nu numai pe planul conținutului ideologic, ci și în modalitățile de povestire a evenimentelor. Dar este tot atât de neîndoios că orice tablou, indiferent de subiectul său, are numeroase particularități specifice, pe care nu le are și nu le poate avea nici o operă literară. Ar fi cel puțin naiv să presupunem că conținutul unui tablou se reduce la subiect, iar toate celelalte mijloace artistice există numai pentru a fixa într-un fel sau altul subiectul. O asemenea percepere, „literară”, a picturii duce la noțiuni superficiale, sărace, despre conținutul pânzei, iar în multe cazuri, la absurdități. Doar există genuri de pictură, ca peisajul, natura moartă, portretul, în care, de regulă, nu vom găsi povestirea unei acțiuni. Dar și în acele pânze care înfățișează un eveniment sau o acțiune complexă, subiectul este numai un element constitutiv al imaginii artistice.

Oricine a vizitat Galeria Tretiakov, măcar o singură dată, își amintește, desigur, de celebrul tablou al lui I. E. Repin *Procesiune religioasă în gubernia Kursk*. Aceasta este, fără îndoială, una dintre cele mai de seamă opere tematice din întreaga istorie a picturii secolului al XIX-lea. Acest tablou poate servi ca un exemplu convingător pentru a demonstra că între schema tematică relativ simplă și conținutul profund și multilateral al acestui tablou există o distanță enormă.

Trebuie să subliniem că, în cazul de față, subiectul joacă un rol deosebit de important. Este esențial faptul că tabloul reprezintă tocmai o procesiune religioasă; amploarea ei, mulțimea participanților, aspectul ei impunător (la sfârșitul secolului al XIX-lea!) sînt o mărturie elocventă a înapoierii spirituale a poporului asupra, înapoiere pe care o „binecuvîntaseră” în fel și chip clasele dominante; un element important îl constituie și reprezentarea largă a celor mai diferite pături ale populației, iar relațiile dintre ele sînt reliefate cu precizie, cu o necruțătoare ascutime.

Dar dacă sensul tabloului s-ar fi mărginit numai la această povestire, el ar fi fost bun doar ca o simplă ilustrație la vreo crestomație

de istoria Rusiei. În realitate însă, această narațiune nu este decît o introducere în universul marelui tablou.

Înainte de toate trebuie să atragem atenția că în această pînză subiectul nu este redat numai de acțiunea exterioară. Cît de mult îmbogățesc, amplifică și completează narațiunea diferitele detalii plastice ! Vedem, de pildă, că „felinarul” imens al icoanei, cu ornamentația sa încărcată și grosolană, pe care-l duc cu atîta evlavie țărani, este gol, ceea ce evidențiază cu deosebită ascuțime absurditatea și caracterul formal al procesiunii ; se pot observa contrastele între îmbrăcămintea cenușie, prăfuită, mizeră a țăranilor și odăjdile aurite ale diaconului, rochia lungă, încărcată cu panglici și volănașe a boieroaiței-moșierese, redingota negustorului, uniforme militare etc. Desagii cerșetoarelor, chimirele înflorate — semn al bunăstării — cu care sînt încinși bogătanii satelor, lăntucul de aur care împodobește vesta otcupcicului cu mutra congestionată — cîte nu aduc ele în narațiune, cîte amănunte importante, pline de sevă nu adaugă ele subiectului !

Să aprofundăm și mai mult structura tabloului (*compoziția sa*). Repin redă procesiunea în așa fel, încît capul și sfîrșitul ei par a se afla dincolo de limitele pînzei. Acțiunea pare să cuprindă întreaga lume din jur. Unul dintre cercetătorii care au analizat acest tablou a remarcat, pe bună dreptate, că „noi nu vedem, dar parcă simțim prezența multor altor reprezentanți ai poporului asemenea acestor oameni simpli. Ei îi înconjură pe cei din clasele privilegiate, formează acel șuvoi puternic al masei populare, care creează impresia unei forțe uriașe și spontane care pune în mișcare mașina hodorogită a vechii Rusii”.

Într-un fel similar este realizat și cadrul temporal al acțiunii. Ceea ce este reprezentat pe pînză, se întîmplă, firește, într-o clipă, dar spectatorul vede în minte și momentele ce preced și cele ce urmează scena înfățișată. Ne putem lesne închipui cum, peste o clipă-două, după primele rînduri „simandicoase” ale procesiunii, va da buzna mulțimea dezordonată, zgomotoasă, cum vor tropăi sute de

picioare încălțate în opinci, iar praful arămiu se va ridica spre cer într-un nor mai dens și mai greu, se vor împestrița în soare basmalele decolorate ale femeilor și straiile vechi ale țăranilor.

Artistul a socotit, desigur, că opera sa nu va fi contemplată pasiv, ci va da de lucru imaginației, fanteziei celor ce o vor privi, și va trezi în mintea lor tot felul de asociații.

El a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a pune în acțiune imaginația, pentru a o îndruma pe un anumit făgaș. La aceasta contribuie și particularitățile de compoziție amintite, și caracterul mișcării (*ritmul*) masei umane — tălăzuit, năvalnic, subliniind mersul dezordonat al mulțimii pestrițe, eteroclite — precum și sistemul complex, perfect unitar, al raporturilor cromatice (*coloritul*) a cărui bază o constituie pîcla ruginie — praful de nisip ce se ridică deasupra procesiunii.

Este clar că pentru a înțelege cu adevărat și în adîncime sensul ideologic și perfecțiunea artistică a tabloului, trebuie privite cu multă atenție și aprofundate particularitățile limbajului plastic, din care doar unele au fost amintite.

Uneori (de altfel, destul de frecvent), se întîmplă ca detaliile plastice să constituie baza narațiunii într-un tablou și să joace un rol important în exprimarea concepției artistului.

Iată, de pildă, tabloul pictorului olandez din secolul al XVIII-lea J. Vermeer van Delft *Fata cu scrisoarea*. Subiectul este foarte simplu, obișnuit, lipsit de orice tensiune. Fata care citește pare împietrită, expresia feței sale este calmă și senină și nu sugerează privitorului ideea unor frământări sufletești, unor meditații complexe și adînci. În genere, deși fata ocupă în tablou un loc central, ea nu atrage asupra ei o atenție mai mare decît celelalte elemente ale pînzei. În schimb toate aceste elemente sînt realizate cu mijloace plastice care redau valoarea tactilă a obiectelor. Percipem în toată plenitudinea frumusețea plușului moale al covorului roșu, farmecul delicat al fructelor îngrămădite pe platoul fin de metal, prospețimea aerului care pătrunde prin fereastră. Văzul nostru pare să devină mai subtil în contact cu

acest tablou, distingem cele mai fine linii ale franjurilor perdelei, cele mai fine pete de lumină, care împânzesc întreaga imagine. Însă toată această narațiune, amănunțită la maximum, despre detaliile obiectelor din jurul omului, nu constituie cîtusi de puțin un scop în sine ; ea are un sens profund, este legată de o anumită filozofie a vieții. Poezia cotidianului, afirmarea frumuseții lucrurilor simple, a traiului tihnit de toate zilele, atît de caracteristice picturii democratice olandeze din secolul al XVII-lea și-au găsit, în această pînză a lui Vermeer, cea mai înaltă și mai subtilă expresie.

În acest tablou detaliile sînt „eroii” principali ai imaginii și sînt semnificative *prin ele însele* ; arătîndu-le frumusețea, artistul a vrut să evoce farmecul cadrului zilnic al vieții omului care poartă pecetea gusturilor, tradițiilor, ideilor sale despre frumos.

Dar se întîmplă și altfel : uneori detaliile capătă parcă în tablou o semnificație alegorică, devin „personaje active” ale narațiunii dramatice despre viața omului.

Vom aminti, în legătură cu aceasta, tabloul lui P. Fedotov *Encore*, încă o dată *encore ! (Encore, eușă encore !)* Subiectul acestui tablou poate fi redat în cîteva cuvinte. Acțiunea se petrece într-un orașel de provincie, pe la mijlocul secolului trecut, cînd în Rusia, sub țarul Nicolae I, domnea crunta instituție a iobăgiei. Într-o izbă zace pe o laviță un ofițer, pe jumătate dezbrăcat, care se distrează punînd un cățel să sară peste ciubuc. Acesta este, de fapt, tot subiectul. Din titlu reiese încă un amănunt : strigînd la cățel, ofițerul amestecă cuvintele rusești cu cele franțuzești.

La prima vedere, se pune întrebarea : la ce ne putem aștepta de la un tablou cu un subiect atît de simplu ? La o scenă de gen naivă și atîta tot. În realitate însă, avem în fața noastră una din cele mai profunde și semnificative opere de pictură, care oglindește apăsătoarea și sumbra epocă a lui Nicolae I.

Pentru a înțelege conținutul subiectului în profunzimea lui, este necesar să examinăm mai întîi, cu toată atenția, detaliile imaginii. Pictorul ne arată spațiul strîmt al izbei, cu tavanul care atîrnă greu

deasupra capului. Un muc de lumînare abia luminează odaia, umbre sinistre se zbat pe pereți și în colțuri. Chitara atârnată de perete, lucrurile trîntite în dezordine pe masă : ustensilele pentru ras, vesela, resturile de mîncare în farfurie — toate parcă oglindesc felul cum se scurge ziua ofițerului. Printr-o mică fereastră se zărește o priveliște de iarnă pustie, scăldată în lumina rece a lunii.

După cum se vede, întreaga narațiune nu este construită pe baza unei acțiuni dramatice, a unei descrieri ample a evenimentelor și întâmplărilor. Aici subiectul este redat prin detalii, prin atmosferă, prin elocința comparațiilor și a efectelor plastice. Ele reconstituie pregnant și viu acea senzație de amară singurătate, la care este condamnat ofițerul. Decăzut, împotmolit în băltoaca tulbure a cotidianului crud și mizer, acest om a pierdut orice poftă de viață, pe care și-o irosește fără nici un sens, stupid, lînoezind în pat zile întregi și omorîndu-și vremea cu distracții fără rost, ca jocul cu cîinele, reprezentat în tablou.

Este semnificativ că Fedotov n-a găsit necesar să arate mai clar fața ofițerului. N-avea nevoie : aceasta, poate, ar fi fost o subliniere inutilă a ceea ce era limpede și așa. Atmosfera atît de expresiv redată, lucrurile, detaliile ne-au dat o imagine completă, exhaustivă a eroului acestui tablou. Chiar dacă nu-i vedem fața, ea capătă totuși contururi clare în imaginația noastră : o privire stinsă, trăsături puhave, care poartă pecetea unei secătuiiri interioare. Această narațiune picturală dezvăluie, cu o remarcabilă forță, destinul tragic al omului în condițiile infame ale regimului bazat pe instituția iobăgiei, care chinuia și înjosea fără cruțare sufletele umane.

S-ar mai putea enumera foarte multe tablouri tematice, în care narațiunea despre o acțiune sau despre un anumit eveniment trece pe planul al doilea, în comparație cu însemnătatea narativă a detaliilor plastice, ca, de pildă, operele maestrului rus de la începutul secolului al XIX-lea A. Venețianov, tabloul *Innoptare* de M. Vrubel, pînzele lui J. B. Chardin — pictor francez din secolul al XVIII-lea, care lucra cu predilecție tablouri inspirate din viața oamenilor de rînd — și altele.

Se cere o anumită pricepere pentru a descifra conținutul tablourilor din care aproape că lipsește acțiunea, subiectul „literar” dezvoltat. Asemenea tablouri au fost create și se creează foarte frecvent.

La Expoziția Unională de artă plastică din 1954 a fost expus pentru întâia oară tabloul lui A. Plastov *Tinerețe*. Aproape tot spațiul acestei pânze este ocupat de un peisaj rural de vară, iar în primul plan se vede figura unui băiat culcat pe iarbă. Mari evenimente nu găsim în tablou, și nici vreo întâmplare amuzantă. Omul care apreciază în pictură, înainte de toate, scenele dramatice captivante, pline de efect, poate trece pe lângă un astfel de tablou, aruncînd, doar în treacăt, o privire indiferentă.

Dar el se va înșela, fără doar și poate, căci pânza lui Plastov conține o imagine poetică autentică, succulentă și plină de strălucire. Ca o viziune a unei lumi clare și pline de lumină, apare imaginea din *Tinerețe* a cerului înalt, a pîclei încinse deasupra cîmpului, a lanului înalt de secară și a florilor viu colorate prin iarbă. Ce simplă și precisă este imaginea flăcăiașului, trîntit cu atîta voluptate în iarba deasă și caldă, cu genunchii ascuțiți ridicați ștregărește, apărîndu-se cu mîna de soare și sorbind cu tot trupul, cu toată ființa sa bucuria dimineții de vară.

Se poate pune întrebarea : s-a reflectat oare în acest tablou viața noastră, contemporaneitatea ?

Vom răspunde cu toată certitudinea : da, s-a reflectat, și încă în trăsăturile ei foarte importante, esențiale. Dar ea s-a reflectat nu atît în nararea subiectului, cît, ca să zicem așa, indirect, în senzația fericirii și a plenitudinii vieții, în revărsatul zorilor ei luminoase, de care este literalmente străbătut tabloul, care redă într-un mod original felul cum oamenii sovietici percep lumea.

Trebuie să subliniem că, în anumite opere de pictură, unele efecte de lumină, culoare etc. pot contribui la clarificarea subiectului. De pildă, în *Danae* de Rembrandt, raza de lumină aurie, caldă, strălucitoare, zglobie, ce se revarsă printre perdelele desfăcute ale baldachi-

nului, prevestește apariția apropiată a iubitului, către care își întinde mîna femeia care-l așteaptă.

În tabloul lui S. Ciuikov *Măturătoare din Jaipur* nu vedem de unde este proiectată lumina, dar simțim clar dogoarea soarelui pe zidul crăpat, lîngă care șade fata obosită — măturătoarea indiană. În acest fel, se aduce, desigur, o completare esențială în redarea atmosferei din jurul eroinei tabloului.

Uneori, sensul tematic al unor efecte plastice este legat de puterea de imaginație a privitorului. Astfel, în *Boieroaica Morozova* de V. Surikov, soluția cromatică — după o justă observație a unui istoric de artă — este „un mijloc extrem de important, care introduce în scena înfățișată vacarmul, glasurile disperate și zgomotele străzii”. Ceva similar întîlnim și în tablourile tematice ale lui A. Plastov (*Cositul fînului, Iarmaroc*), S. Gherasimov (*Sărbătoare în colhoz*), A. Deineka (*Apărarea Petrogradului*) și ale altor pictori sovietici.

Exemple de acest gen sînt numeroase, dar trebuie să ținem seama că elementele formei plastice pot căpăta o semnificație tematică numai în limitele unei narațiuni determinate, ale unei scene din viața reală. Este clar că, pentru o minte sănătoasă, culoarea, linia, lumina și orice combinații ale lor, luate în sine, n-au absolut nici un sens, exceptînd doar simbolurile unanim admise ca, de pildă, culoarea roșie — culoarea revoluției etc.

Prin urmare, subiectul unui tablou nu se constituie numai pe baza povestirii unui eveniment sau unei acțiuni etc. Elemente esențiale ale sale sînt detaliile și efectele plastice care au o anumită însemnătate narativă. Aceasta este o particularitate interesantă a subiectului în pictură.

În legătură cu aceasta mai trebuie făcută o remarcă. Fără îndoială că într-un tablou pot fi redată în mod convingător orice temă, orice idee. Dar nu orice subiect.

De pildă, subiectele legate de succesiunea impetuoasă a unor evenimente cu numeroase aspecte (foarte obișnuite în literatură, cinematografie, teatru) nu pot fi tratate în pictură. Dar, pe de altă parte,

nici subiectele ce se desfășoară în cadrul unei situații invariabile nu pot fi întotdeauna redade în pictură.

Să luăm, spre exemplu, subiectul cunoscutei lucrări a scriitorului rus din secolul al XIX-lea, Gleb Uspenski, „L-a îndreptat”. El se reduce la meditațiile unui învățător de la țară, Teapușkin, care contemplă la Luvru statuia lui *Venus din Millo*. Pentru un pictor nu este, firește, nimic mai ușor decât să redea un om care privește, într-o sală de muzeu, o operă de artă. Dar, desigur, oricât de subtil și multilateral ar reda pictorul expresia acestui om, este imposibil de a transmite în tablou acel proces interior, extrem de complicat, pe care l-a trăit, datorită contactului cu remarcabila statuie, eroul povestirii lui Uspenski : șirul raționamentelor, comparațiilor, întorsăturilor ciudate ale gândirii și ale concluziilor sale — cu alte cuvinte, tot acest „dialog cu sine însuși”, la capătul căruia intelectualul de rînd din vechea Rusie, sfîșiat de realitatea apăsătoare din acea epocă, lipsit de un țel în viață, a cunoscut o renaștere, o înviere morală. Acesta este un subiect pentru condeiul unui scriitor, dar nu pentru penelul unui pictor.

Ar fi, desigur, o mare nedreptate să afirmăm că pictura nu este în stare să redea imagini psihologice complexe, să dezvăluie universul sufletului omenesc. Este vorba doar de faptul că, pentru a rezolva cu succes asemenea probleme, pictorul trebuie să construiască în așa fel compoziția tabloului și să trateze astfel subiectul și imaginea, încît să obțină, în cele din urmă, o întruchipare vizuală limpede și vie a temei psihologice.

Un exemplu bun în acest sens îl poate oferi cunoscutul tablou al pictorului sovietic B. Ioganson, *Într-o veche uzină din Ural*. La baza subiectului acestui tablou se află „duelul”, conflictul înverșunat dintre privirile muncitorului, care șade lîngă cuptorul încins, și acelea ale fabricantului, căruia un slujbaș lingușitor îi suflă la ureche un denunț mîrșav. În acest „duel psihologic” pictorul a izbutit să dezvăluie nu numai ziua de azi, ci și ziua de mîine a istoriei acelor vremuri. Într-adevăr, fabricantului îi este foarte ușor să-l dea afară din

întreprinderea sa pe muncitorul răzvrătit, care nu vrea să se supună voinței stăpînului. Dar și pe fața fabricantului, ca și în întreaga lui figură puhavă și greoaie, se simte că el nu are încredere în forța sa, și e cuprins de o furie lașă și neputincioasă. Pe cînd muncitorul — puternic, musculos, cu ochii ce ard de o ură înverșunată — arată ca stăpîn adevărat al situației, care va obține, mai tîrziu sau mai devreme, înfăptuirea dreptelor sale năzuințe.

Precum se vede, o intrigă psihologică bine construită și corespunzătoare particularităților picturii, i-a permis artistului să realizeze dezvăluirea profundă a unei teme mari și complexe. Folosirea iscusită și subtilă a „duelului psihologic” poate fi întîlnită în multe opere remarcabile ale picturii ruse clasice și sovietice (*Refuzul spovedaniei* de I. Repin, *Dimineața execuției strelîșilor* de V. Surikov, *Petru I și țareviciul Alexei* de N. Ghe, *Interogatoriul comuniștilor* de B. Ioganson, *Mama partizanului* de S. Gherasimov și altele).

Picturii îi convine numai subiectul care oferă posibilitatea de a exprima în mod precis și limpede un anumit conținut într-o formă plastică. Trebuie să remarcăm însă că și acele imagini literare care par a avea un caracter vizual foarte pronunțat, se dovedesc uneori, în practică, cu totul necorespunzătoare pentru a fi întruchipate în pictură. Astfel, unii pictori au încercat să realizeze o variantă picturală a celebrei imagini gogoliene „pasărea troică”, dar din această încercare n-a ieșit nimic bun. De ce? Pentru că mijloacele picturale nu permit decît redarea suprafeței, a învelișului exterior al acestei imagini. Încheind primul volum al „Sufletelor moarte”, Gogol a recurs la o comparație pur literară, la o metaforă, asemuind Rusia cu o „înflăcărată troică, pe care nimeni n-o poate întrece”, completînd această comparație cu meditații emoționante despre destinele istorice ale patriei sale. În pictură sensul filozofic al comparației gogoliene nu poate fi redat și în fața spectatorilor nu apar decît caii care gonesc nu se știe încotro. Oricît de bogat ar fi harnașamentul cailor, oricît ar holba ei ochii și și-ar umfla nările, asemenea tablouri tot nu pot reda sensul autentic al textului gogolian, după cum Elizaveta Vorobei

n-ar putea deveni un personaj masculin, deși bestia șireată de Sobakevici a pus la capătul numelui ei de familie semnul „Ъ”¹.

Prin urmare, pentru pictură nu sînt potrivite subiectele legate de anumite trăiri, de mișcări interioare ale gândirii, de simboluri, comparații etc., care nu pot căpăta o întruchipare plastică semnificativă, clară.

Pe de altă parte, istoria artei cunoaște numeroase subiecte, folosite cu mult succes de pictori, dar care prezintă un interes limitat pentru reprezentanții altor arte. Subiectele unor pînze atît de cunoscute, ca *Cioplitorii de piatră* de G. Courbet, *Culegătoarele de spice* de F. Millet, *Vară. La seceriș* de A. Venețianov, *Cina tractoriștilor* de A. Plastov, *Dimineața* de S. Ciuikov etc. sînt lipsite de vreo tensiune, nu au o intrigă narativă. De aceea, un scriitor, de pildă, ar putea să le folosească doar într-o modestă poezie lirico-descriptivă, fără pretenții în ce privește conținutul de idei. Pictorii însă, reprezentînd oameni ocupați cu munca lor cotidiană sau odihnindu-se, pot povesti — și în tablourile citate povestesc într-adevăr viu și colorat — foarte multe despre ei. Această narațiune pur plastică este construită pe expresivitatea gesturilor, a atitudinilor, a atmosferei, în sfîrșit, pe acea stare de spirit care străbate pînza, constituind elementul principal al imaginii. Trebuie subliniat că, poate, majoritatea subiectelor tablourilor au tocmai un asemenea caracter, potrivit numai unei reprezentări plastice.

Se găsesc, desigur, subiecte care sînt la fel de potrivite și pentru pictori și pentru maeștrii altor arte.

Dar și subiecte apropiate, sau chiar identice, capătă aplicații concrete profund diferite, îndată ce scriitorul, pictorul sau un maestru al oricărei alte arte începe să trateze subiectul ales. Aici intră în acțiune și se manifestă din plin multiplele particularități specifice ale picturii, literaturii etc.

¹ Autorul se referă la un episod din „Suflete moarte”. Semnul „Ъ” la sfîrșitul cuvintelor caracteriza de obicei genul masculin și se punea — după regulile ortografice dinainte de 1917 — numai după consoană. La sfîrșitul cuvîntului „Vorobei” (vrabie, în l. rusă, masculin) nu era cazul să se pună semnul „Ъ”, N.T.

În legătură cu aceasta trebuie să ne oprim, pe scurt, asupra unei particularități specifice picturii, anume rezolvarea problemei timpului.

Spre deosebire de cărți, spectacole sau filme, operele de pictură sînt caracterizate prin *unitatea timpului și a locului de acțiune*. În limitele unei pînze pictorul nu poate reda un șir de evenimente care au avut loc în momente și în împrejurări diferite. Este adevărat că în unele lucrări vechi, de exemplu în cele ale unor maeștri ai prerenașterii italiene, ale unor pictori din Țările de Jos din secolul al XV-lea, întîlnim uneori cîteva mici scene cumulate în același tablou, dar această manieră naivă aparține de mult doar trecutului. Nu le este de nici un folos pictorilor nici sistemul ciclului, atît de răspîndit în grafică (preluat într-un mod original și de cinematografie).

De ce ?

În primul rînd, sarcina, obișnuită pentru un desenator, de a crea un ciclu de cîteva zeci de imagini, arătînd desfășurarea consecutivă a acțiunii, ar cere unui pictor un volum de muncă fantastic, colosal. În al doilea rînd — și aceasta e mult mai important — o secvență de film, un pasaj dintr-un text, o mică ilustrație contează pe o percepere rapidă, cititorul sau spectatorul putînd sesiza instantaneu conținutul lor esențial, pentru a trece apoi imediat la celelalte secvențe, pasaje, desene etc. care nu sînt decît elemente parțiale ale unui întreg complex. Cu totul altceva este un tablou. El cere o îndelungată contemplare și pătrundere a sensului lui, pentru că reprezintă un întreg univers, bine definit, încheiat, distinct. Operele de pictură nu au darul „aderării”, al îmbinării suple și rapide între ele. Nu întîmplător, și în acele cazuri cînd pictorii recurg totuși la reunirea mai multor tablouri într-un ciclu, nu avem de-a face, de regulă, cu un „roman în fascicule”, ci pur și simplu cu un grup compus din cîteva imagini, apropiate între ele prin tema lor, prin ideea lor, prin unele trăsături stilistice, dar care sînt, fiecare în parte, de sine stătătoare. Ne putem convinge de aceasta, examinînd, de pildă, cele nouă părți ale celebrului altar de la Isenheim, opera pictorului german M. Grünewald de la sfîrșitul secolului al XV-lea — începutul secolului al XVI-lea, sau, dacă ne referim

la opere mai recente, ciclul în trei părți (tripticul) *Alexandr Nevski* executat în 1942—1943 de P. Korin. Toate cele trei părți ale tripticului (*Alexandr Nevski*, *Baladă nordică*, *Basm vechi*) sînt pînze distincte, nelegate între ele prin subiectul lor, ci unite doar prin tema comună, prin aceeași manieră de execuție, prin înrudirea lăuntrică a imaginilor, și, în fine, prin faptul că toate părțile tripticului relatează despre aceeași epocă veche din istoria Rusiei.

Prin urmare, unirea pînzelor în cicluri nu duce, de fapt, la o extindere esențială a cadrului temporal al acțiunii în operele de pictură.

Cum rezolvă deci pictorii realiști problema timpului în operele lor?

Aici trebuie făcută o rezervă, în sensul că pentru unele genuri de pictură, ca, de exemplu, pentru natura statică, factorul timp nu are o importanță esențială. Pictînd, de pildă, mere pe masă, flori într-o vază, legume și fructe împrăștiate cu dărnicie pe o tarabă din piață, pictorul nu este de loc preocupat să arate cum erau ele înainte și ce se va întîmpla cu ele ulterior. Scopul lui, în toate aceste cazuri, este altul : de a arăta toate aceste daruri ale naturii în *momentul dat*, de a cînta frumusețea formelor, a culorilor și a proporțiilor lor, de a reda felul cum le percepe omul.

Mai vădită apare dezvoltarea temporală în peisaj. Pictorul redă mișcarea norilor, goana valurilor, încovoierile copacilor legănați de vînt. Dar, deși asemenea nuanțe dinamice se întîlnesc aproape în toate peisajele, autorii lor se străduiesc de obicei să arate nu atît *fluxul* rapid al vieții naturii, cît o anumită stare a ei durabilă. În virtutea acestui fapt, nici peisagiștii nu sînt stînjeniți de limitarea cadrului temporal al acțiunii, caracteristic picturii.

În ceea ce privește portretele, măiestria creatorilor constă, în special, tocmai în a comprima, ca să spunem așa, vremea, în a dezvălui în imaginea omului întreaga lui viață, particularitățile cele mai importante ale biografiei sale. În timp ce un scriitor creează o imagine a caracterului eroului său mai ales cu ajutorul povestirii acțiunilor sale, a comportării sale în diferite situații, portretistul este limitat la „clipa

oprită în loc" și trebuie, în limitele ei, să realizeze o dezvăluire profundă și limpede a esenței interioare, spirituale, a „modelului” său.

Să revenim însă la pictura tematică. Aici sporește considerabil însemnătatea elementului temporal. Ce-i drept, nu întotdeauna. În tablourile amintite pînă acum, *Fata cu scrisoarea* de J. Vermeer van Delft, *Vara. La seceriș* de A. Venețianov, *Măturătoare din Jaipur* de S. Ciuikov și alte pînze de același tip, sînt reprezentate scene ce nu sînt legate de o rapidă dezvoltare în timp, și destinate parcă prin caracterul lor static unei examinări îndelungate și liniștite.

Dar în tablourile care înfățișează evenimente de un dramatism intens, unde numeroase personaje intră în relații reciproce complexe, unde se desfășoară o acțiune de masă, însemnătatea factorului timp este foarte mare.

În aceste cazuri pictorii se străduiesc întotdeauna, în măsura posibilității, să excludă sau, cel puțin, să facă mai puțin perceptibilă artificialitatea limitării unei acțiuni complexe la cadrul unui singur moment și a „unei platforme scenice” închise. La atingerea acestui scop poate contribui, într-o oarecare măsură, o anumită structurare a compoziției, care să-l oblige pe privitor să continue mental imaginea, prelungind-o parcă în timp și spațiu. Am vorbit mai sus despre un astfel de procedeu în legătură cu *Procesiune religioasă* de I. Repin, unde procesiunea este arătată astfel, încît se pare că începutul și capătul ei se află dincolo de limitele pînzei. V. Surikov s-a străduit să picteze astfel sania, în care se află boieroaica Morozova, încît privitorul să aibă impresia că ea este în mișcare. „Trebuia găsită distanța de la ramă pînă la sanie, pentru a o pune în mișcare — povestea Surikov unuia dintre biografi săi. Dacă distanța ar fi fost ceva mai mică — sania ar fi stat pe loc.” Această sanie în mișcare, ca și figura băiețușului care aleargă alături și multe alte particularități ale compoziției, ce se desfășoară vertiginos în adîncime, creează un flux puternic al mișcării, perceput de privitor în dezvoltarea sa temporală.

La fel și în tabloul lui A. Deineka *Ștafeta*, pictat în 1947 (unde, spre deosebire de *Boieroaica Morozova*, mișcarea se desfășoară nu de

la privitor spre adâncimea tabloului, ci din adâncimea pânzei spre privitor), ritmul precis, cadențat, al cursei sportivilor atrage ochiul, obligă imaginația să-și închipuie etapele ulterioare ale competiției.

Prin urmare, folosind într-un mod original compoziția, ritmul și alte câteva elemente ale formei picturale, artistul poate, pînă la un anumit grad, să extindă cadrul temporal al tabloului. Acest lucru trebuie avut în vedere la luarea contactului cu operele de pictură. Dar, poate și mai important este a pricepe cum se rezolvă în timp acțiunea dramatică a unui tablou.

Cînd elaborează schema compozițională pentru o lucrare tematică complexă, pictorul — dacă aceasta îi este sugerată de necesitatea unei întruchipări mai pregnante a evenimentului înfățișat — urmărește să construiască astfel imaginea, încît privitorul să-și poată închipui clar momentele precedente sau ulterioare (sau și unele și altele) acțiunii. Astfel, în *Cina cea de taină* Leonardo da Vinci a redat clipa cînd Cristos a rostit cuvintele ce i-au zguduit pe toți discipolii săi : „Unul dintre voi mă va trăda”. Situația aleasă i-a permis artistului să dezvăluie caracterele personajelor în momentul cînd ele s-au manifestat în modul cel mai complet și mai variat. Se vede clar ce reacție sufletească au produs cuvintele sale asupra fiecăruia dintre discipoli și în legătură cu această reacție înțelegem esența lor lăuntrică, mimica, gesticulația etc. În consecință, nu este greu să ne închipuim „linia de comportare” a tuturor participanților la cina cea de taină, atît înainte cît și după această etapă a acțiunii, înfățișată în tablou.

În tabloul lui Repin *Întoarcere neașteptată*, dimpotrivă, este înfățișat momentul care precede o desfășurare impetuoasă a acțiunii : un revoluționar deportat, întors pe neașteptate, abia a călcat pragul casei ; nu a trecut decît o clipă de cînd rudele lui au dat ochii cu el, ele cred și totodată nu le vine să creadă că-l văd. Firește, orice privitor își va pune, în mod inevitabil, întrebarea : ce va urma mai departe ?

Această alegere a momentului acțiunii nu este, desigur, întâmplătoare. Nu este vorba doar de simplul fapt că un deportat s-a întors în sînul familiei, fără să anunțe pe cineva în prealabil și i-a uimit pe toți

prin sosirea sa. Nu, pentru cei de acasă venirea lui a însemnat o „întoarcere neașteptată”, în alt sens, mai larg : oamenii de aici duceau un trai liniștit, obișnuit. Revoluționarul încă nu știe cum îl va primi familia, căreia îi sînt, se pare, străine aspirațiile sale de eroism, de luptă. De aceea fața celui întors acasă exprimă nesiguranță și în privirea lui citim o îngrijorare ascunsă. În felul acesta artistul îl introduce pe privitor în miezul unei însemnate probleme morale, de mare actualitate în deceniul al nouălea din secolul trecut. Dacă Repin ar fi înfățișat îmbrățișări, sărutări, învălmășeala plină de bucuria revederii (poate că toate acestea s-au și întîmplat în clipa următoare), el ar fi schimbat cu totul sensul tabloului și i-ar fi slăbit înțelesul critic social.

Vedem dar că alegerea justă a unui anumit moment al evenimentului ce urmează a fi pictat este o problemă de mare importanță. Totodată trebuie să subliniem că nu este întotdeauna obligatoriu să se înfățișeze punctul *culminant* al acțiunii. Se poate reda și începutul unui eveniment sau finalul lui — totul depinde de faptul care anume situație oferă o amploare mai mare și cele mai multe posibilități pentru a pune în valoare tîlcul evenimentului, caracterele celor ce participă la el. După cum spunea foarte pregnant, în una din lucrările sale, filozoful german Hegel, „pictura nu poate înfățișa dezvoltarea unei anumite situații, a unui caz, a unei acțiuni așa cum face poezia sau muzica, adică în *succesiunea schimbărilor*... De aici decurge considerentul simplu, că... pictorul trebuie să găsească acel moment în care ceea ce precede evenimentul respectiv și ceea ce urmează se comprimă *într-un singur punct*”. Întocmai așa ! În această „comprimare într-un singur punct”, a ceea ce precede cu ceea ce urmează, se reflectă specificul factorului timp în pictură, pe care trebuie să-l înțeleagă privitorul.

Pînă acum am luat exemple mai ales din pictura secolelor XIX—XX. Dacă însă vom pătrunde mai departe, în adîncul istoriei artelor, vom întîlni adesea raporturi și mai complexe între subiectul și conținutul tabloului.

Astfel, de pildă, subiectele operelor de pictură din secolele XV—XVIII sînt de cele mai multe ori împrumutate din legendele biblice și evanghelice și din miturile Greciei și Romei antice. Dar în cadrul tematicii obișnuite pentru arta acelei epoci, artiștii exprimau sentimente, gânduri și impresii cu totul pămîntești, reale, ideile lor despre om și omenesc, admirația lor față de frumusețea naturii, față de infinita varietate a formelor, culorilor, liniilor ei. „Rembrandt a pictat-o pe maica domnului sub înfățișarea unei țărănci olandeze” — spunea K. Marx. Observații nemijlocite, tipuri umane luate din chiar miezul vieții au inspirat și pe alți artiști din secolele XV—XVIII, care au folosit legende străvechi doar ca un pretext pentru a înfățișa realitatea epocii în care au trăit, meditațiile și pasiunile ce-i frământau, redînd atît mediul înconjurător cît și însăși viața lor.

În decursul veacurilor s-au schimbat nu numai mediul exterior, costumele, manierele înfățișate de vechii pictori, ci și conținutul vieții oamenilor, al relațiilor dintre ei și al ideilor lor despre lume. Dar în operele clasice din trecut, nobilele idei umaniste, marea și luminoasă poezie a dragostei față de lume și față de om, și-au găsit o minunată expresie, desăvîrșită din punct de vedere artistic. Toate acestea nu se pot învechi, ele ne sînt foarte apropiate, scumpe și pe înțelesul nostru, al oamenilor de azi.

Acelora care au avut prilejul să vadă tablourile Galeriei din Dresda, le-a rămas, desigur, pentru totdeauna în amintire celebra *Madona Sixtină* de Rafael (pe care o cunosc, firește, din nenumăratele reproduceri și acei care n-au putut vizita această remarcabilă expoziție).

Acest tablou ne poate convinge că subiectele religioase n-au fost decît un înveliș exterior pentru imaginile cu un profund conținut pămîntesc, uman, pe care le creau pictorii.

Executată de Rafael în anii 1515—1518, *Madona Sixtină* trebuia, după cum se presupune, să fie așezată în cavoul papii Iuliu al II-lea. De aceea, probabil, în dreapta madonei este înfățișată sf. Varvara — „ocrotitoarea” muribunzilor — iar în stînga, papa Sixt al II-lea,

considerat „sfântul patron” al familiei aristocratice, căreia îi aparținea Iuliu al II-lea (de aici provine și denumirea de „Sixtină” dată acestei *Madone* a lui Rafael).

De altfel, toate aceste amănunte au o importanță secundară. Conținutul tabloului nu se epuizează nici pe departe prin denumirea sa religioasă.

Creînd *Madona Sixtină*, Rafael s-a bizuit, fără îndoială, pe reprezentarea larg răspîdită în popor, în acea epocă, despre maica domnului ca o întruchipare personificată a idealului omului frumos și desăvîrșit, căruia, deși este pur și sublim, nu-i este străin nimic din ce e omenesc.

În aceasta se află cheia pentru înțelegerea *Madonei* lui Rafael.

Toți se închină înaintea ei, dar și ea se avîntă cu sufletul deschis în întîmpinarea oamenilor. Norii se involbură sub picioarele ei, însă madona desculță calcă deasupra lor cu mersul ei lin și ușor, ca și cum ar fi pe pămînt, strîngîndu-și la piept copilul. O liniște curată domnește în tablou, dar nu e o liniște lipsită de griji ; privitorul atent va surprinde o îngrijorare ascunsă în privirea madonei și în mișcarea impetuoasă a lui Sixt, va remarca seriozitatea matură a pruncului Cristos, îngîndurarea tristă a copilașilor înaripați — a îngerilor. A. I. Herzen scria că *Madona Sixtină* își strînge fiul cu o expresie în ochi ce pare să spună că „dacă ar putea, ar fugi cu el undeva, departe, și l-ar alinta, l-ar hrăni la pieptul ei, nu pe mîntuitorul lumii, ci pe fiul ei. Și toate acestea din cauză că ea este o femeie-mamă, și nu sora lui Isis, a Rheel și a altor zeități de sex feminin”.

Înalta perfecțiune a madonei lui Rafael n-a fost realizată prin renunțarea la toate pasiunile lumești. Dimpotrivă, ea pare să fie o încununare a nobleței unor obișnuite și foarte variate sentimente umane. De aceea, chipul acestei femei simple și minunate — puțin sfioasă, dar totodată impunătoare în dragostea ei maternă vie și vibrantă — este atît de apropiat și accesibil oamenilor din diferite epoci.

Madona Sixtină de Rafael nu face parte dintre acele tablouri care pun stăpânire chiar din prima clipă pe atenția privitorului și dezvăluie imediat în fața ochilor lui toate fațetele și nuanțele conținutului său. Compoziția, coloritul, desenul acestei pânze, executată cu o uimitoare și extraordinară finețe, sînt într-adevăr de o limpezime și simplitate clasică a formei plastice, și totodată lipsite de orice efecte superficiale și de trăsături frapante; conținutul imaginilor tabloului nu apare nici el dintr-o dată în toată amploarea sa. De aceea, unii, la primul contact cu capodopera lui Rafael, încearcă o oarecare dezamăgire. Dar ea se spulberă fără urmă și este înlocuită de o sinceră și invariabilă admirație, pe care o încearcă oricine își dă osteneala să privească foarte atent, să mediteze și să înțeleagă profund acest tablou — „modelul cel mai pur al celei mai pure și încântătoare frumuseți”, ca să cităm cuvintele lui Pușkin din sonetul „Madona”.

Prin faptul că pictorii din secolele XV—XVIII foloseau subiectele religioase doar ca un pretext pentru a reprezenta viața epocii lor, putem întîlni în muzee zeci de tablouri cu același titlu, dar cu totul diferite prin conținutul lor real. Să ne amintim de nenumăratele „bunevestiri”, „înălțări”, „răstigniri” etc.: în fiecare pânză caracterul imaginilor este cu totul altul, nu se repetă niciodată. Vechii maeștri l-au reprezentat, de pildă, de nenumărate ori pe sfîntul Sebastian, care, conform legendei, pentru faptele sale drepte fusese străpuns de săgeți. În unele pânze Sebastian este contorsionat de dureri, se chinuiește, suferă, pe cînd în tablourile maeștrilor italieni ai Renașterii — Antonello da Messina, Perugino și alții — el este calm, cufundat într-o meditație senină, pare să nu simtă săgețile ce se înfig în trupul său tînăr, splendid ca o statuie antică. Același lucru îl putem constata în felul cum pictorii redau diferitele episoade din mitul despre Cristos, din viețile sfinților, din isprăvile personajelor vechilor legende etc. Diferitele reprezentări, diferitele noțiuni despre frumos, despre eroism, despre idealul omului au generat și interpretări și tratări cu totul diferite ale acelorași subiecte.

Concluzia ce se desprinde din cele spuse este limpede. Când veniți într-un muzeu și faceți cunoștință cu tablourile unor vechi maeștri, căutați, înainte de toate, să înțelegeți concepția despre lume și om întruchipate în aceste opere sub pretextul unor subiecte religioase și mitologice, meditați asupra sensului imaginilor din tablouri, căutați să sesizați particularitățile compoziției, ale coloritului, luminii și altor elemente importante ale formei plastice care servesc întotdeauna, într-un fel sau altul, la exprimarea conținutului.

Este nevoie de o încordare a observației, de o concentrare a gândirii! „Subtextul” profund și complex al marilor opere de artă devine clar numai unui privitor atent și pătrunzător.

Când veți vedea, de pildă, pentru prima oară, una din comorile cele mai de preț din colecția Muzeului „Pușkin” din Moscova — pânza lui Rembrandt *Ahașverus, Haman și Estera* — să știți că adâncă înțelepciune, frumusețea neîntrecută a acestui minunat tablou nu vi se vor dezvălui dintr-o dată, în primele clipe de contemplare.

Subiectul pânzei este împrumutat din biblie: în timpul unui ospăț, Estera, soția regelui persan Ahașverus, îl demască în fața acestuia pe perfidul său curtean Haman, care și-a pus în gând să săvârșească o faptă urâtă, mîrșavă.

Subiectul, precum se vede, conține un conflict dramatic foarte ascuțit. Rembrandt însă a ales în mod intenționat tratarea cea mai puțin „avantajoasă” a evenimentului, din punctul de vedere al efectului pe care-l poate oferi subiectul. În tablou sînt înfățișate în jurul unei mese trei figuri cufundate într-o adîncă tăcere. Estera și-a rostit învinuirea și arată cu mîna ușor ridicată, spre Haman. Ahașverus stă și chibzuiește. Haman tace posac. E un moment de încordare, cînd rezolvarea conflictului abia se conturează și privitorul trebuie el însuși să prevadă deznodămîntul. Nimic în acest tablou nu oferă o indicație directă în această privință. Doar compararea atentă a figurilor — a însuflețitei, parcă înaripatei Estera, a lui Haman, puțin încovoiat, cu capul aplecat, strîngînd cupa într-o mișcare convulsivă — jocul de vrajă al luminii, înfășurînd-o cu un vîl auriu strălucitor

pe regină și lăsându-l pe Haman într-un semiîntuneric sumbru — lasă să se prevadă triumful apropiat și inevitabil al dreptății. Acest tablou remarcabil, străbătut de un înălțător patos umanist, este o afirmare a victoriei luminoaselor principii umane asupra forțelor răului, tiraniei, despotismului.

Să luăm încă un exemplu, dar dintr-o altă epocă. Iată tabloul celebrului pictor francez din secolul al XIX-lea Honoré Daumier *Vagonul de clasa a treia*. El reprezintă interiorul unui vagon de tren plin cu oameni simpli. Pictorul a ales, fără îndoială, intenționat, momentul când îmbulzeala din primele clipe de călătorie s-a potolit, când toți și-au găsit locurile, s-au așezat cât mai comod și, puțin moleșiți de zgomotul ritmic al roților, s-au cufundat în tăcere. Nici un fel de scene, ciocniri, certuri obișnuite în vagoane. Pasagerii nu vorbesc între ei : unul moțăie, altul privește cu o curiozitate leneșă prin geam, unul meditează sau, fără vreo curiozitate deosebită, își privește vecinii din vagon. Este evident că pictorul nu a avut intenția să distreze publicul cu o intrigă puternică, sau cu vreo întâmplare dramatică. Semnificația principală a tabloului apare în unele imagini. Există printre ele câteva, care prin trăsăturile lor caracteristice, prin bogăția lor psihologică, sînt zguduitoare. Astfel, de pildă, apar imaginea bătrînei cu coșulețul — tristă, înțeleaptă, uimitoare prin forța ei interioară și prin integritatea firii — și a mamei care alăptează, o femeie tînără, cu mîini mari, puternice, care știu ce înseamnă munca grea, cu fața aspră, din care se desprinde însă o imensă duioșie și dragoste față de copil. Poate că, această mamă care alăptează, și bătrîna, stau una lîngă alta din întâmplare. Dar există ceva comun, apropiat în chipurile celor două femei. Nu găsim numai simple asemănări fizice, ci ceva mai mult : pecetea pasiunilor trecute, a dîrzeniei în viață, a zilelor grele care, asemeni unui sculptor, au cioplit aceste chipuri puternice, cu pomeții proeminenți, cu trăsături energice. Toate acestea sînt atît de caracteristice pentru oamenii cinstiți, dintr-o bucată, obișnuiți zi de zi să-și cucerească, cu mîinile lor proprii, dreptul la existență.

Chiar această sumară comparație arată clar că tabloul lui Dău-
mier nu este o alăturare întâmplătoare de portrete disperate, lipsită
de un scop comun, de o unitate lăuntrică. În acest vagon, unde acum
totul este calm și liniștit, unde „nu se întâmplă nimic”, se desfășoară
o viață amplă și complexă, pe care o simplă privire superficială n-o
poate sesiza. Încercați să descifrați singuri celelalte confruntări, sem-
nificația altor accente și detalii, și atunci vă veți da limpede seama
ce univers vast și complex, unitar în varietatea sa, a întruchipat în
această pânză marele maestru, câte a știut el să povestească aici despre
oamenii din epoca sa.

Trebuie să mai ținem seama și de faptul că printre tablourile din
secolele trecute și — deosebit de frecvent — din epoca contemporană
există lucrări în care și conținutul și subiectul sînt în mare măsură
întruchipate nu direct, nemijlocit, ci parcă alegoric, simbolic, cu
ajutorul metaforei plastice, a unei forme picturale de o deosebită
expresivitate etc.

La Muzeul Revoluției din Moscova se află o schiță de V. A. Serov,
executată în tempera¹, *Funeraliile lui Bauman* — una dintre cele
mai valoroase lucrări consacrate revoluției ruse din 1905. Nu avem în
fața noastră o narațiune precisă din punct de vedere documentar ;
detaliile concrete sînt foarte puține. Pictorul a căutat să redea mai
ales atmosfera generală a memorabilului eveniment. În schiță sînt
multe exagerări voite : catafalcul grandios, steagurile roșii imense,
asemenea unor torțe aprinse, vijelioasa mișcare a cortegiului. Elemen-
tul simbolic se simte și în unitatea monolită a mulțimii, redată sintetic,
și în ritmul măreț, ca un marș funebru solemn, al compoziției, și în
încordarea severă a tonurilor roșii, negre și albe. Cu toate acestea,
lucrarea nu are nici pe departe un caracter vag, abstract. Există aici
o imagine bine determinată, clară, convingătoare a stihiei populare,
a avîntului puternic și înverșunat, trezit la viață de revoluție.

¹ Tehnica folosită în pictură ; culorile de tempera, solubile în apă, sînt
fixate cu o emulsie de ulei, gumă arabică sau ou.

Iată un alt exemplu, care seamănă cu cel citat. În tabloul *Răscoala* al aceluiași H. Daumier, de asemenea, nu vom găsi aproape de loc detalii care să explice cu precizie locul și caracterul evenimentelor rediate. Și cu toate acestea vom înțelege, firește, nu numai din titlul tabloului, sensul imaginii. Întregul tablou — literalmente, pînă la ultimul amănunt — este pătruns de patosul puternic și pasionat al răscoalei, al luptei și zguduirii revoluționare. O mișcare vijelioasă stă la baza ritmului pînzei. Nu găsim aici nici un gest, nici o siluetă, nici o pată de lumină calme. Pictorul a îndrăznit să redea într-un chip oarecum nefiresc poziția omului cu cilindru aflat în prim-plan, care pare gata să cadă ; el și-a permis în mod intenționat unele abateri în desenul figurii centrale, a tînărului cu bluza de culoare deschisă, pentru a sublinia iureșul năvalnic al mișcării mulțimii. Aceluiași scop îi este subordonată și lumina din tablou. O pată de lumină puternică și sclipitoare despică tabloul pe orizontală, țîșnind cu o deosebită intensitate, într-o strălucire vibrantă și soînteietoare, pe bluza tînărului, care și-a întins mîna într-un gest de îndemn și și-a întors către mulțimea invizibilă fața înflăcărată, transfigurată de emoție, încadrată de părul său blond, răvășit.

Toată această mișcare încordată, zgomotoasă, elanul pătimaș, năvalnicul avînt în stare să sfarme orice barieră — sînt esențialul în acest tablou. Nu găsim aici o narațiune amănunțită despre răscoală, ci o trăire a ei, o relatare plastică plină de emoție, despre sufletul ei înflăcărat și frămîntat.

Exemple de rezolvare similară a imaginii se pot găsi printre tablourile pictorilor sovietici. Astfel, pînza lui A. Deineka *Apărarea Petrogradului* se bazează pe confruntarea a două grupuri de oameni, reprezentate foarte sintetic. Pe un pod trec răniții întorși de pe front. Forțele li s-au epuizat în lupte grele, durerea și oboseala se simt în trupurile lor încovoiate, în mersul lor inegal, împleticit. În locul lor sosesc noi detașamente muncitorești. În însăși mișcarea ritmată, precisă a acestora se simte o nezdruccinată voință de acțiune hotărîtă. „...Dîrz pasul revoluționar / Ardă dușmanul pe al trădării jar“.

Aceste cuvinte din poemul „Cei doisprezece” de A. Blok ar putea servi ca „motto” acestui tablou. Privitorului îi apare astfel foarte limpede ideea fundamentală, atît de precis exprimată în *Apărarea Petrogradului*: pictorul a glorificat dîrzenia, fermitatea muncitorilor revoluționari, care au apărut cu grele jertfe Piterul lor drag. Procedeul plastic principal, prin care această idee a fost exprimată, este în cazul de față confruntarea prin contrast a siluetelor celor două grupuri, a ritmului mișcării lor.

Ritmul puternic, încordat, rapid, constituie „nervul” principal al tabloului lui I. Pimenov *Moscova nouă*. Împreună cu fata care se află la volanul unei mașini deschise, privitorul gonește prin piața Sverdlov, spălată de ploaia de primăvară, și vede prin parbrizul din față perspectiva solemnă a străzii Ohotnîi read, cu înaltele ei clădiri. Deși privirea pătrunde în adîncime fără a se opri, remarcînd doar în fugă mulțimea grăbită, frumos îmbrăcată, tabloul lasă o impresie clară, precisă. Datorită folosirii subtile, bine gîndite și spirituale a unor mijloace de expresie plastică originale, artistul a izbutit să reunească o imensă bogăție de senzații, care se contopesc toate într-un singur sentiment puternic: Moscova — orașul bucuriei și al fericirii.

Am vorbit despre mai multe tablouri, create de pictori diferiți în epoci diferite. Dar de fiecare dată, la încheierea analizei acestor picturi, ne-am putut convinge că expresivitatea artistică a operei nu depinde numai de subiect ca atare. Această expresivitate depinde în cea mai mare măsură de felul cum va fi dezvoltat și tratat subiectul, cît de convingătoare și originale vor fi imaginile diferitelor personaje ca și tabloul în ansamblul lui, cît de încheată, desăvîrșită și expresivă va fi forma plastică a lucrării, care, de regulă, este „un coparticipant” activ și foarte important al vieții ideologico-plastice a tabloului, al întruchipării ideii sale artistice.

Toate acestea trebuie înțelese clar, pentru a învăța cum să percepem în mod corect un tablou tematic și să-l apreciem la justa lui valoare.

A înțelege pe deplin și în toată profunzimea conținutul artistic al unui portret nu este întotdeauna atât de simplu. Într-un anumit sens, perceperea acestui gen este mai dificilă decât a unui tablou tematic. În portret nu mai întâlnim de loc o acțiune desfășurată, o narațiune, o fabulă interesantă. Redarea unor detalii (*accesorii*) ale mediului înconjurător, specifice personajului înfățișat, constituie desigur doar o completare exterioară a imaginii centrale și nu poate ajuta decât într-o măsură neînsemnată la înțelegerea sensului ei.

De la un portret se așteaptă, firește, o asemănare precisă cu „modelul”. Această asemănare este necesară, dar *ea singură* nu poate defini încă valoarea artistică a portretului. Privitorul este îndreptățit să se aștepte la mai mult.

Poetul sovietic Nikolai Zaboloțki spunea într-una din poeziile sale :

Poeți ! Pictura s-o iubiți,
Căci numai ei îi este hărăzit
A sufletului nestatornic frământări
Pe pânză să le-aștearnă.

Această formulare poetică, plastică și vibrantă, poate fi foarte bine folosită și ca o definiție științifică. Ea exprimă cu multă pregnanță esența problemei. A realiza o reprezentare sintetică despre om, a pătrunde în profunzimea vieții sale spirituale, a oferi o imagine bogată, multilaterală a caracterului său — iată ce trebuie să facă înainte de toate un portretist. Numai atunci va reuși să transpună pe pânză „a sufletului nestatornic frământări”.

Uneori portretistul se străduiește să întruchipeze tocmai aceste frământări ale sentimentelor și gândurilor omenești. Imagini de acest gen a creat, cu o forță genială, Rembrandt. Să ne amintim, de pildă, de *Portretul poetului Jeremias Decker*, ce se află la Muzeul Ermitaj din Leningrad. Acest portret a fost lucrat într-un stil foarte laconic. Silueta generală, capul, un guler alb, o pălărie înaltă cu boruri largi — iată toate elementele portretului. Partea superioară și cea stângă

a feței sînt cufundate în umbra care pornește de la pălărie și este străbătută de cîteva pete de lumină. De pe pînză ne privesc ochii puțin obosiți ai poetului, care a ridicat sprîncenele și a întors ușor capul. Jocul complicat de umbre și lumini accentuează acea atmosferă de meditație, de adîncire în sine, care a pus stăpînire pe poet. Se pare că el chibzuiește ceva, caută agitat o soluție, dar nu găsește un răspuns și toată fața sa, urîță dar inspirată, participă la acest efort încordat al minții.

Expresia feței este, firește, elementul cel mai elocvent al imaginii portretistice. Dar portretistul mai are destule alte posibilități pentru ca narațiunea sa despre un om să fie veridică, bine conturată, convingătoare. Într-o asemenea narațiune poate juca un mare rol gestul caracteristic modelului, surprins cu precizie de către artist. În *Portretul lui F. M. Dostoievski* de V. Perov mîinile împreunate pe genunchi „vorlesc” cu o remarcabilă expresivitate despre caracterul scriitorului și despre factura vieții sale sufletești. Aceste mîini s-au înfipt, literalmente, una în alta și în mișcarea lor simți limpede pasiunea aproape frenetică a unui om bolnav, chinuit, sfîșiat de îndoieli și contradicții.

Dar iată și alte mîini — cele din portretul bancherului V. O. Ghirșman de V. Serov. Cu corpul dat puțin înapoi, Ghirșman a vîrît în buzunarul vestei, cu un gest de senior, două degete ale mîinii drepte, dînd pe celelalte la o parte cu o „distincție” anume accentuată. Este în acest gest atîta aroganță, condescendență disprețuitoare, îngîmfare, încît el singur reprezintă o caracterizare precisă a personajului, și, mai mult, una nimicitoare.

La dezvăluirea caracterului unui om poate contribui și atitudinea în care a fost redat. Așa, de pildă, maestrul olandez din secolul al XVII-lea Frans Hals a creat portretul lui *William van Heythuysen*, un aristocrat iubitor de petreceri, pe care l-a redat legănîndu-se alene într-un scaun. În această atitudine orgolioasă, ușuratică, degajată și în același timp afectată, îl descoperim pe omul acesta așa cum era, obișnuit să ducă o viață fără griji, să nu respecte nimic și să se

gîndească numai la distracții, preocupat ca cei din jur să-i vadă și să-i respecte independența aristocratică, stăpînirea neîngrădită a tuturor bunurilor vieții. Trăsăturile de oboseală, amărăciune și deziluzie întipărite pe fața deja îmbătrînită a lui Heythuysen, par a fi în contradicție cu ținuta sa frivolă. Dar în aceasta constă, probabil, și ideea ascunsă a portretului și anume de a arăta la ce pustiire sufletească duce viața de filfizon, a unui om ce trece ca vîntul prin viață, fără rost.

Am spus mai sus că diferitele detalii, accesorii, au în portret un rol secundar, subordonat. Dar, fără îndoială, acest rol trebuie înțeles și avut în vedere atunci cînd luăm contact cu lucrările portretiștilor.

Tipul, caracterul, rolul detaliilor în portrete sînt foarte variate. În portretele din secolul al XVII-lea — începutul secolului al XIX-lea întîlnim adeseori detalii simbolice, care conțin aluzii la faptele care au adus glorie personajului înfățișat. Astfel, pictorul francez din secolul al XVII-lea, N. Poussin, și-a făcut autoportretul pe fundalul unor tablouri ; O. Kiprenski a plasat în planul al doilea din cunoscutul portret al lui A. S. Pușkin statuia de bronz a muzei poeziei cu o liră în mîină etc. În operele din epoca mai apropiată de noi întîlnim de obicei detalii aparținînd mediului real, obișnuit pentru personajul reprezentat.

Alături de detalii simbolice și ilustrative, întîlnim adesea în portrete și detalii „active”, care completează, într-un fel, imaginea centrală sau o evocă într-un anumit sens. Marele pictor italian din secolul al XVI-lea, Tizian, a pictat-o pe fiica sa Lavinia ținînd un platou cu fructe în mîini. Acesta nu este, firește, un amănunt întîmplător ; splendoarea luxuriantă, strălucitoare a fructelor sudice pare să sugereze farmecul pur și plin de bucurie al frumuseții înfloritoare, al tinereții cîntate de artist în chipul Laviniei.

În *Portretul lui I. I. Șişkin* de I. Kramskoi, fundalul îl constituie un peisaj de vară din Rusia centrală, pentru a sugera principala

preocupare a marelui peisagist, care și-a închinat cu pasiune întreaga viață înfățișării naturii ruse.

În *Amatoarea de absint* de P. Picasso — pictorul contemporan de origine spaniolă, care trăiește în Franța — sticla de sifon și paharul cu băutură tare nu sînt simple obiecte de menaj, ci însoțitori permanenți ai zilelor triste pe care le trăiește această femeie decăzută, frîntă de viața grea, sînt singurii ei interlocutori, singura ei consolare.

Exemple de acest fel pot fi citate la infinit. Ele ne arată clar că pentru a înțelege profund sensul imaginilor din operele portretistice trebuie să medităm asupra semnificației pe care artistul o conferă obiectelor din mediul personajului redat.

În sfîrșit, încă o observație : impresia pe care o exercită un portret, ca și orice operă aparținînd altor genuri de pictură, depinde în mare măsură de maniera și caracterul execuției, de „limbajul” forme plastice. Orice portret izbutit din trecut sau contemporan am privi, putem stabili întotdeauna o anumită concordanță între procedeele specifice ale execuției picturale și conținutul imaginii.

Tot printre tablourile Galeriei din Dresda vizitatorii pot admira, de pildă, măiestria cu care a fost executat *Portretul lui de Morette*, ambasadorul Franței la curtea regelui Angliei Henric al VIII-lea. Autorul acestui portret — pictorul german din secolul al XVI-lea H. Holbein cel Tânăr (care a trăit mulți ani în Anglia) — cizela cu maximă migală, ca un bijutier, toate detaliile tablourilor sale. Lucrînd cu pensule foarte fine, el a pictat cu scrupulozitate în portretul lui de Morette fiecare fir din barba lui roșcată, ce începuse să încărunească, fiecare cută a pielii, fiecare verigă din lanțul de aur ce atîrnă la pieptul lui etc. Dar toate aceste detalii conțin o idee generală, complexă, profund gîndită. Priviți reproducerea tabloului și vă veți convinge că limpezimea riguroasă a liniilor, finisajul cizelat al facturii picturale a tabloului, tonurile lui reci, puternicele contraste cromatice — toate caracterizează cu un realism remarcabil personajul înfățișat : omul sever, hotărît, închis, încătușat parcă în platoșa orgoliului.

Să ne amintim de *Portretul lui N. I. Pirogov* de I. Repin. Aici, înseși tușele penelului, inegale, energice, întinse rapid, dens, compact, ne ajută să ne facem o idee despre temperamentul clocotitor, pătimaș, despre voința năvalnică, dar întotdeauna îndreptată către un scop, a celebrului chirurg rus.

Pictura inspirată, luminoasă a lui M. Vrubel, cu nuanțele ei fine, transparente, de alb, verde și violet, creează într-un mod similar, în portretul soției pictorului, N. I. Zabela, senzația unei purități sufletești cristaline, a unei vibrații delicate, a unei emoții amestecate cu îngrijorarea.

Prin urmare, indiferent din ce punct de vedere examinăm operele portretiștilor, indiferent de ceea ce ne atrage în aceste opere — fie expresia feței, fie semnificația unor detalii, fie particularitățile execuției picturale — într-un fel sau altul, ajungem întotdeauna, în ultimă analiză, la înțelegerea ideii centrale exprimate în portret, a „temei sale interioare”, a „subtextului” său. Întruchiparea multilaterală, convingătoare a acestei ideii sau teme centrale constituie sarcina principală a muncii pictorului la portret, căreia îi sînt subordonate toate căutările sale, toată măiestria sa.

În lucrările portretistice ale pictorilor sovietici o asemenea temă centrală o constituie adesea triumful voinței creatoare active a omului liber. Un exemplu minunat în acest sens este seria de portrete ale reprezentanților intelectualității sovietice, realizată de eminentul pictor rus M. Nesterov în ultimul deceniu al vieții sale. Înțeleptul, bătrînul pictor a sesizat cu finețe în suflul vremurilor noi dragostea plină de mîndrie față de om, respectul profund față de munca creatoare, constructivă. Aceste sentimente au determinat în multe privințe concepția ce se află la baza cunoscutului *Portret al academicianului I. P. Pavlov* de Nesterov. Portretul a fost executat în 1935. Pavlov împlinise atunci 83 de ani și curînd după aceea a murit. Dar în portret nu vom găsi nici cea mai ușoară aluzie la un amurg al vieții, la o bătrînețe vlăguită. Fundalul tabloului reprezintă o vedere a orașelului științific de la Koltuși, lângă Leningrad, unde s-a desfășurat în decurs

de mulți ani însuflețita activitate a savantului-experimentator. Fundalul este desigur simbolic, și sugerează ideea că munca științifică constituie conținutul principal al vieții omului înfățișat în tablou.

Pavlov este redat șezând într-un fotoliu pe terasa casei sale din Koltuși... Cu corpul dat puțin pe spate, el și-a întins pe masă, printr-un gest hotărât, mâinile puternice, cu pumnii strânși. În acest gest energetic este minunat exprimat caracterul voluntar, stăpînit al genialului savant-luptător, convingerea sa interioară nezdruincată, capacitatea de a demonstra prin argumentele neîndoioase ale unei logici clare și sănătoase justetea ideilor sale. Fața lui Pavlov, încadrată de părul cărunt, brăzdată de cute mari, exprimă atîta hotărîre și poartă o pecete atît de vizibilă a unei munci neobosite a intelectului, încît impresia de bătrînețe, generată de aspectul exterior, se topește treptat și dispare, făcînd loc admirației față de avîntul veșnic tînăr al spiritului său neîmblînzit, cercetător, puternic.

Să luăm un alt exemplu : *Portretul sculptorului S. T. Konenkov* de P. Korin.

Autorul a fost foarte zgîncit în ce privește detaliile. Doar un colțisor de scaun, pe care șade Konenkov, și halatul alb de lucru peste costumul de culoare închisă, sugerează aluziv mediul ; acțiunea se petrece, probabil, în atelierul său, în clipele cînd sculptorul meditează, înconjurat de noile sale lucrări.

Acestor meditații, acestei activități concentrate a gîndirii creatoare le este consacrat portretul.

Un bătrîn cu mâini fine, sensibile, de artist, cu privirea înflăcărată a ochilor înfundați în orbite, cu o față splendidă prin însuflețirea ei, prin pasiunea creatoare pe care o exprimă, acesta este Konenkov în viziunea lui Korin.

În aparență portretul pare foarte sobru : contururile figurii și feței, de o precizie care atinge asprimea, o gamă cromatică rece, aproape ascetică, o compoziție sintetică, compactă la maximum. Dar ce forță imensă, a unei încordări interioare, spirituale clocotește în spatele acestei sobrietăți și rezerve exterioare ! Se simte o energie a

unei puternice inteligențe, un avînt minunat al unor mari și luminoase sentimente.

S. T. Konenkov însuși scria în „Pravda” : „Cînd lucram în tihna atelierului meu la *Autoportret*, considerînd această muncă drept o profundă meditație, mă gîndeam nu numai la asemănarea portretistică, ci, înainte de toate, voiam să-mi exprim atitudinea față de muncă și artă, năzuința spre viitor, spre o lume a adevărului și dreptății. Cît de mult mă bucură să știu că această convorbire cu mine însumi, această viziune a unui viitor luminos, sînt înțelese de contemporanii mei.”

Am citat aceste cuvinte ale sculptorului nu numai pentru că portretul său, creat de P. Korin, reprezintă tocmai întruchiparea acestei „convorbiri cu sine”. Credem că cele spuse de Konenkov conțin în genere o bună formulare a metodei de creație a pictorului portretist.

Asemenea portrete cuprinzătoare, multilaterale prin caracteristicile lor, ca I. P. Pavlov de M. Nesterov, S. T. Konenkov de P. Korin, sînt adeseori definite ca „portrete-biografii”. Într-adevăr, imaginile din asemenea pînze au un conținut atît de bogat, încît par să fi absorbit experiența unei întregi vieți umane.

A arăta, a dezvălui cît mai complet, mai larg și mai viu această experiență — iată în ce constă scopul muncii portretistului, care se străduiește să creeze opere „în care s-a reflectat secolul și omul contemporan”...

Dacă iubitorii de artă, făcînd cunoștință cu cele mai bune opere ale artei portretistice, contemporane și din trecut, vor putea să perceapă profund, să înțeleagă această experiență multilaterală — putem spune „un curs al științei despre om” — se vor îmbogăți cu cunoașterea pasiunilor, aspirațiilor, caracterelor și intereselor umane din vremurile îndepărtate și cele apropiate.

Dar peisajul ? Nu este oare peisajul o formă „pură” a picturii, lipsită de orice conținut de idei, redusă doar la reproducerea acelor

efecte vizuale, pe care ni le oferă din belșug „natura cea nepăsătoare”, care strălucește în toată splendoarea ei eternă ?

Chiar cea mai sumară cunoaștere a istoriei peisajului realist ne impune să răspundem negativ la o astfel de întrebare. Un peisaj artistic autentic reprezintă nu numai niște „vederi”, ci și o anumită *percepere* a naturii de către om, o *atitudine* definită față de ea, ceea ce este, desigur, întotdeauna direct legat de concepția despre lume a artistului, de o anumită sferă de idei, de anumite trăiri etc. Prezența unui conținut de idei în imagine deosebește peisajul, ca gen artistic, de copierea mecanică, fotografică a naturii sau de vederi executate cu o precizie spițerească, destinate să servească unor scopuri strict documentare (de exemplu, la întocmirea unor atlasuri botanice sau a unor hărți topografice).

Am putea spune, cred, că peisajul are ceva comun cu muzica programatică. Uneori, acest program este exprimat deschis, direct, tematic. Când, de pildă, I. Levitan picta tabloul *Vladimirka* (drumul pe care în timpul țarismului erau mînați la ocnă condamnații) a ținut seama, fără îndoială, de faptul că oricine va privi acest tablou va căuta în el o reflectare specifică a sentimentului de amărăciune și de durere, pe care-l încercau oamenii din Rusia acelei vremi, privind convoiul de tristă faimă. Într-adevăr, deși Levitan n-a înfățișat o procesiune jalnică de ocași, obișnuită pe *Vladimirka*, astfel de sentimente amare s-au concentrat parcă în însăși atmosfera peisajului. Pînă la marginea orizontului se întinde drumul plin de hîrtoape, colbăit, călcat de mii de picioare. Totul în jur e pustiu și trist, doar figura singuratică a unei cerșetoare pribege și un stîlp, la marginea drumului, se văd în depărtare și rareori se poate observa cîte o tufă sau un copac prizărit. Un cer posomorît de toamnă, lipsit de bucurie și trist ca și întreaga priveliște, pe care pictorul pare a fi privit-o cu ochii unuia dintre deținuți, atîrnă deasupra drumului.

Vladimirka este un model strălucit de întruchipare concretă în peisaj a unei concepții programatice. O asemenea concepție se dezvoltă, luie sîntînd, în cele mai frecvente cazuri, pe amintirile și asociațiile

ce se nasc în mintea celui ce privește peisajul. Interesant este în acest sens, de pildă, tabloul *Martie* tot de Levitan. Privindu-l, parcă „auzi” limpede și topirea zăpezii, și ciripitul păsărilor, și foșnetul crengilor — într-un cuvânt toată acea simfonie unică de șoapte și sunete, de care este plină natura în pragul primăverii. Este evident că un asemenea peisaj nu este o simplă copie conștiincios executată după natură, ci un adevărat poem liric, în care își află locul, și așteptarea emoționantă, plină de presimțiri bune a unor schimbări în viață, și tristețea ușoară, luminoasă, și sentimentul de admirație față de frumusețea lumii.

Să ne amintim de remarcabila strofă a poetului rus F. Tiutcev :

Natura nu-i cum credeți voi cu toții —
Un chip lipsit de suflet, un mulaj.
Ci ea e-nsuflețită, chiar poate să vorbească,
Vibrează-n ea iubirea și-avântul libertății !

O asemenea natură, „însuflețită” care pare să poarte pecetea trăirilor și a gândirilor umane, ne-o înfățișează un adevărat maestru al peisajului, un artist-poet.

O imagine pătrunsă de suflul poetic al naturii patriei întâlnim, de pildă, în lucrările pictorului sovietic S. Gherasimov. Rareori vom găsi în peisajele sale detalii narrative, scene de gen. Redînd natura, de regulă în „stare pură”, pictorul dezvăluie — în special cu ajutorul unui colorit elaborat cu multă subtilitate — diferitele nuanțe ale naturii în diferite anotimpuri. Dar în pînzele lui S. Gherasimov natura nu este niciodată înstrăinată de om, îndepărtată de universul său sufletesc. Contemporanii noștri, cu gândurile și sentimentele lor, sînt eroii lirici ai peisajului acestui maestru și în aceasta constă valoarea lor deosebită. Semnificativ pentru creația lui S. Gherasimov este ciclul de peisaje din împrejurimile Moscovei, creat în anii de după război. E un fel de enciclopedie a primăverii din jurul Moscovei. Primăvara este reconstituită pas cu pas — de la acele zile cînd natura abia se trezește, pînă în momentul cînd înflorește în toată splendoarea

și bogăția culorilor ei. Oricare din peisajele acestui ciclu își păstrează atmosfera sa proprie, „muzica” sa. Uneori pare a fi o meditație calmă și contemplativă, cu un ușor vâl de tristețe, dar mai frecvent — „un zîmbet senin” al sufletului larg deschis vîntului de primăvară, soarelui, bucuriei vieții, generoase și vibrante. Desigur, aceste imagini îi sînt sugerate artistului de contemporaneitate ; ele reflectă în felul lor dragostea de viață, optimismul oamenilor sovietici.

Firește, introducerea în tablou a unor trăsături concrete ale vieții noi, redarea naturii modificate, transformate de om, pot contribui în mare măsură la exprimarea contemporaneității în operele artistului-peisagist. Semnificative în acest sens sînt lucrările pictorului sovietic G. Nisski. În peisajele sale se văd canale recent terminate, poduri de curînd construite, viața marilor porturi, a flotei maritime, a gărilor. Toate aceste aspecte sînt foarte importante, elocvente și expresive, ele „povestesc” cu multă putere de convingere cum, sub ochii noștri, se schimbă pămîntul sovietic, priveliștea locurilor atît de cunoscute. Dar meritul principal al artistului constă în faptul că el nu inventariază doar aspectele exterioare ale noului, ci știe să întruchipeze în peisajele sale suflul epocii noastre, amploarea și ritmul ei, poezia ei uneori aspră, dar întotdeauna profund umană.

Iată, de pildă, tabloul *Peisaj bielorus* de Nisski. S-ar părea că toamna bielorusă, umedă și ruginie, nu poate inspira decît o elegie tristă, nostalgică. Dar pînza lui Nisski, deși are tonuri posomorîte, sugerează, în ansamblu, sentimentul unei prospețimi înviorătoare, al unei perceperii active a vieții. Panglica drumului de fier șerpuiește, și, urmărindu-i cotiturile, privirea ne este atrasă spre adîncimea peisajului. Întinsul ogoarelor jilave, culorile sobre, reținute ale crîngurilor, tufele singuratice, ce se oglindesc în băltoacele de toamnă — toate sînt înregistrate de privirea limpede, bărbătească a unui om care nu este predispus la melancolie, care-și privește locurile natale, scumpe inimii sale, cu atenție și autoritate de stăpîn. Vedem, de asemenea, trenul care aleargă pe șine, muncitorii care repară drumul, ciobanii păzindu-și turma, un foc aprins de cineva, luminița semaforului

deschis... Viața curge înainte — viața obișnuită, pe care o umple o muncă intensă, cotidiană. Această viață pătrunde liniștit în peisaj, se împletește cu el, devine o parte integrantă a acestuia, un aspect al frumuseții lui. Aci peisajul nu este o simplă priveliște, ci o narațiune despre pământul pe care trăiesc și muncesc contemporanii noștri, care și-au pus pecetea gândurilor, sentimentelor, grijilor, trăirilor lor pe întregul tablou, și care constituie miezul, sufletul acestuia.

Pentru a înțelege și a simți în toată plenitudinea lor gândurile și trăirile pe care artistul le-a întruchipat într-un peisaj, se cere o deosebită capacitate de percepere a particularităților expresive ale coloritului, a structurii spațiale, a ritmului său etc. Să luăm, de pildă, opera pictorului francez din secolul al XIX-lea C. Corot — *Carul cu fîn*. Corot face parte dintre întemeietorii așa-zisului „peisaj liric”, care se străduiau să redea în imaginile naturii cele mai subtile stări sufletești, meditațiile, frământările și visurile omenești. Dacă am căuta comparații cu alte arte, am putea spune că peisajele lui Corot amintesc de studiile și baladele muzicale ale lui Chopin. De obicei în lucrările lui Corot există o melodie unică, ce evoluează printr-un șir de variații sau, cu alte cuvinte, un sentiment, o stare de spirit centrală, ce se desfășoară în toată complexitatea și varietatea ei, în toate nuanțele și schimbările ei. În tabloul citat — *Carul cu fîn* — găsim o „muzică de atmosferă”, extrem de complexă prin bogăția și varietatea intonațiilor. Pe pânză este înfățișat un drum care pornește de la un sătuc și trece de-a lungul câmpului și crîngurilor. E toamnă timpurie, cerul e acoperit de nori, vîntul umed unduiește iarba udă, face să vibreze frunzișul delicat, abia început să îngălbenească, al copacilor de lîngă drum. Calul care trage carul cu fîn tropăie într-o mare băltoacă.

Dar în acest tablou al unui început de toamnă nu vom afla dezo-larea sau sentimentul singurătății. Printre norii „zdrențuiți” se vede albastrul azuriu al cerului ; o rază palidă se așterne aurie peste o fîșie de ogor îndepărtat și aduce un suflu cald, care bucură sufletul, în atmosfera generală a tabloului. În el domnește un sentiment limpede,

pur, deși nu senin, de admirație în fața frumuseții lumii ; senzația unei pierderi se împletește aici cu sentimentul sublim și emoționant al nădejdi. Modalitatea principală prin care sînt întruchipate în tablourile lui Corot principalele „motive” emoționale și nenumăratele lor ramificații este structura cromatică. Pictorul stăpînea cu virtuozitate sistemul de „valori”, pe care l-a elaborat — al corelațiilor între nuanțele aceleiași culori, diferite după gradul și caracterul luminozității. Toate aceste nuanțe, caracterizate printr-o anumită independență de expresie, sînt în același timp subordonate unui „ton” cromatic principal, dominant în tablou, și legate organic de el.

În coloritul tabloului *Carul cu fîn* rolurile principale aparțin culorilor verde și brun. Amestecul lor complicat constituie „tonul” tabloului. Dar cît de variate sînt nuanțele acestor elemente principale ale compoziției cromatice a pînzei ! Culoarea verde este densă, compactă în partea dreaptă a coroanei copacului, este caldă în coloritul ierbii, și de o vibrantă suavitate în reflexele care sclipesc pe suprafața apei, se aprinde, scînteiază, devine aproape galbenă în acea fișie de cîmp pe care a luminat-o raza de soare strecurată printre nori. De asemenea și brunul, care, ba se întinde în pete dense pe trunchiul copacului, ba se strecoară prin iarbă, în pete ușoare, ba, în sfîrșit, în nori se percepe doar ca un fel de „căptușeală” a culorii. În ansamblu, coloritul tabloului este estompat (sînt numai două pete de culoare mai puternice : bluza albastră a țaranului de pe car și acoperișul roz-închis al casei ce se vede în depărtare) — totul pare să fie acoperit de vîlul unei ceți umede, și aceasta contribuie, de asemenea, la unitatea gamei cromatice, la înrudirea nenumăratelor sale nuanțe și treceri de la o culoare la alta.

Ar fi, desigur, o grosolană vulgarizare dacă am încerca să stabilim o legătură directă între *fiecare* variație de lumină și starea de spirit întruchipată în tablou. Acest lucru ar fi tot atît de absurd și lipsit de sens, ca și atunci cînd am descompune, de pildă, o sonată pentru pian în acorduri separate și am afirma că, în cutare acord compozitorul a exprimat cutare idee, într-un alt acord — o altă idee

ș.a.m.d. Și în pictură, și în muzică, corelația între concepția imaginii și înfrumusețarea sa concret-artistică este largă, generală, aici „mărimea se vede de la distanță”. Revenind la exemplul nostru, se poate spune, desigur, cu toată certitudinea, că între conținutul liric al tabloului lui Corot și particularitățile rezolvării cromatice există o legătură directă, o interdependență. Dar aceasta apare abia în ultimă analiză, ca rezultat al unei percepții profund gândite a întregii opere, în ansamblul ei.

Ce concluzie se poate trage din analiza peisajelor menționate? Este evident că peisagistul realist, redând imaginea obiectivă a naturii în toată varietatea formelor, stărilor, imaginilor ei, reprezentând adesea în peisaje detaliile concrete ale vieții din epoca sa, se străduiește totodată să realizeze în operele sale paralelisme și asociații cu anumite idei și stări de spirit umane. Acest „paralelism” original constituie o trăsătură extrem de importantă a particularităților ideologico-artistice ale artei peisajului, și privitorul trebuie să rețină bine aceasta.

Într-o anumită măsură, un paralelism similar caracterizează și natura statică (sau cum i se mai spune, natura moartă) — acel gen de pictură al cărui scop este de a reda universul obiectelor, al lucrurilor, fructelor, florilor etc., care ne înconjură.

De origine franceză, noțiunea de „natură moartă” (*nature morte*) nu exprimă de loc esența posibilităților plastice ale acestui gen. Într-adevăr, artiștii autentici, creînd naturi statice — naturi moarte, nu se mulțumesc niciodată cu o copie „moartă” a naturii. Un privitor atent va desluși într-o natură statică o reflectare originală a concepției despre lume a artistului, starea lui de spirit, determinată, în ultimă analiză, de particularitățile existenței sociale din epoca respectivă.

De exemplu, maeștrii olandezi din secolul al XVII-lea, care au fost în fond chiar creatorii naturii statice ca gen deosebit al picturii, îl numeau adesea „still leven” — viață tăcută. Într-adevăr, dacă examinăm cu atenție naturile statice ale unor pictori remarcabili ca W. Heda, P. Claesz, W. Kalf, ni se pare că pătrundem într-o lume liniștită, limpede, senină, unde lucrurile cele mai simple, obișnuite, sînt pline de o minunată și vibrantă frumusețe și poezie. Mîncărurile

simple, vesela de sticlă, o pipă pe masă, poartă parcă pecetea caracterului stăpînîilor lor, a unor oameni cam închiși, obișnuiți cu un ritm egal, constant de viață, mulțumiți cu puțin.

Confrunțați contemplativitatea calmă a „still leven”-ului olandez cu atmosfera și imaginile din cele mai bune opere ale maeștrilor sovietici ai naturii statice, și vă veți convinge cât de profund și radical se schimbă esența însăși a particularităților artistice ale operelor acestui gen, în funcție de influența societății, a epocii, a ideilor ei dominante.

Să luăm, de pildă, pînzele lui P. Koncealovski, unul dintre maeștrii sovietici de frunte ai naturii statice. Lucrările sale nu sînt în nici un caz „natură moartă” și nici „viață tăcută”. E o natură vie, o viață impetuoasă, plină de sevă, de culoare și dragoste pentru frumusețea senzorială a lumii. Koncealovski a pictat numai vînat și fructe, tacîmuri și flori, dintre care îl atrăgea îndeosebi liliacul. Însă lirismul calm al obiectelor modeste, confortabile, „cuminți”, îl emoționa rareori. El a redat fructe care uimesc prin volumul lor, strălucesc prin nuanțele culorilor vii și prospețimea lor încîntătoare; flori mîndre, minunate în splendida lor eflorescență; tacîmuri, care îmbină o logică viguroasă și o eleganță degajată — însușiri, care nu sînt, desigur, ale lucrurilor, ci ale omului de o înaltă și rafinată cultură care le folosește. Dacă adăugăm la aceasta strălucitul talent coloristic al lui Koncealovski, măiestria compoziției, iscusința extraordinară de a arăta factura lucrurilor, farmecul lor viu, vom înțelege secretul originalității și încîntătoarei frumuseți a naturilor statice ale acestui pictor. Ca și multe alte opere ale maeștrilor sovietici ai pene-lului, aceste naturi statice sînt o expresie pregnantă a concepției optimiste despre lume a oamenilor sovietici.

Printre însemnările, meditațiile și observațiile adunate de pictorul și graficianul sovietic I. Pimenov în cartea sa „Prin împrejurimile Moscovei”, întîlnim o notă foarte subtilă și justă: „Cînd un pictor începe să picteze fie și un buchet de flori, el nu percepe dintr-o dată deosebirile și caracterul părților care-l compun. El îl vede ca o tota-

litate și dacă se va opri aici, opera lui va avea un caracter strîmt-decorativ. Cînd însă, complexitatea individualităților care compun buchetul, împletirea lor reciprocă vor începe să i se dezvăluie pictorului, atunci, o dată cu speciile parfumate de flori, va pătrunde viața însăși în tabloul lui”.

Într-adevăr, așa este ! Dar, a exprima într-o natură statică întreaga „complexitate a individualităților” unor obiecte înseamnă pentru pictor nu numai a reproduce cu precizie volumele, liniile, culorile lor, ci și a exprima, a reda o anumită *percepere* personală a obiectelor, *atitudinea* sa față de ele, *sentimentele* și *gîndurile* pe care acestea i le sugerează. Atunci pătrunde în tablou viața vie, universul ideilor artistului. Posibilitățile plastice ce se deschid în fața lui, în acest caz, sînt mari și variate. Am comparat, prin contrast, naturile statice ale maeștrilor olandezi din secolul al XVII-lea cu cele ale pictorului sovietic P. Koncealovski. Să facem încă o comparație. Pictorul francez de la sfîrșitul secolului al XIX-lea — începutul secolului al XX-lea H. Matisse, și-a expus astfel scopurile creației sale : „Vreau o artă echilibrată, pură, care nu agită, nu tulbură : vreau ca omul obosit, frînt, istovit să guste liniștea și odihna în fața picturii mele”.

E o mărturisire foarte caracteristică pentru unii pictori din lumea capitalistă. Matisse vedea în jurul său oameni chinuiți, frînți și îi simpatiza. Dar simpatia lui nu se exprimă printr-un protest activ, eficient, ci pictorul ar fi vrut să apară în rolul „marelui consolator”.

Cum și-a dus el la îndeplinire aceste intenții ? Să ne uităm la unul din tablourile lui Matisse — natura statică *Peștișorii roșii*. Vedem linii molcome, rotunjite, culori calme, puțin pastelate. Tabloul pare să fie destinat privirii obosite, apatice, a omului dornic de o dulce toropeală, de contemplarea unor combinații de culori liniștite, duioase, care nu agită mintea, nu tulbură imaginația. Tabloul lui Matisse cucerește prin înalta sa măiestrie picturală, prin frumusețea delicată a structurii cromatice. Dar această artă subtilă, de mare virtuozitate,

se află departe de marile pasiuni și de suflul vijelios al vieții contemporane.

Natura statică a lui M. Sarian, Artist al poporului din Armenia Sovietică, executată în 1945, are un titlu cam neobișnuit pentru lucrările de acest gen. În el nu sînt menționate, în ciuda tradiției, nici speciile de flori sau fructe, nici denumirile obiectelor. Titlul sună ca o dedicație solemnă : *Armenilor — luptători în Războiul pentru Apărarea Patriei.*

Tabloul însuși justifică pe deplin titlul. El sugerează sentimente înălțătoare de bucurie, de mîndrie. Privitorul este parcă întîmpinat de o paradă de fructe și flori de grădină și de oîmp, puse în borcane simple cu apă proaspătă. Sclipsesc într-o strălucire pură culorile fructelor și florilor, împrăștiate din belșug pe pînză, amintind o grădină mișunată, plină de arome. Patria recunoscătoare dăruiește din toată inima fiilor săi eroici toate bogățiile fără număr ale pămîntului său, toată frumusețea sa, pe care ei au apărat-o de profanarea dușmanului — aceasta este ideea înălțătoare, patriotică a tabloului.

Prin urmare, natura statică poate fi și ea nu numai „pictură pură”. Pictorul dispune de suficiente posibilități ca și în acest gen foarte original să exprime marile idei și sentimente ale epocii sale.

Pîna acum am vorbit de operele de pictură, abordînd concomitent problema ideilor, a imaginilor, a conținutului tablourilor și a formelor de întruchipare a acestora. Vom încerca acum să tratăm separat unele probleme ale formei artistice. Trebuie spus că legile și principiile fundamentale ale construirii formei tablourilor sînt și ele numeroase și variate. Acestea ar trebui, de fapt, să constituie tema unei ample analize separate. Vom menționa aci doar cîteva din aceste principii.

În tratatul său despre pictură, Leonardo da Vinci scria că „pictura se extinde asupra tuturor celor zece îndatoriri ale ochiului”

de a percepe și arăta „întunericul, lumina, volumul, culoarea, figura, locul, depărtarea, apropierea, mișcarea și repausul”.

Care sînt mijloacele cu ajutorul cărora pictura își îndeplinește multiplele sale „îndatoriri” ?

Principiul fundamental de construire a formei în pictură (ca și în toate celelalte genuri de artă plastică, inclusiv sculptura) este desenhul.

„Desenul este fundamentul pe care se întemeiază artele : pictura, sculptura, arhitectura” — spunea celebrul pictor și pedagog rus P. Cisteakov, de la care au învățat Repin, Surikov, Serov, Vrubel și alți maeștri de frunte ai artei ruse. „Efectul, coloritul sînt mijloace auxiliare ale artei. Trebuie să învățăm să le folosim cu măsură... Culorile, lumina și celelalte trebuie să fie subordonate desenului” — afirma Cisteakov.

Contemporanilor noștri această definiție poate să li se pară prea categorică. Firește, culoarea, de pildă, nu este doar un element auxiliar într-un tablou, ci unul important, iar în unele cazuri chiar un element esențial.

În linii generale însă, formula lui Cisteakov este justă. Desenhul, dacă putem spune astfel, constituie scheletul tabloului. Numai un desen iscusit poate permite redarea corectă și precisă a oamenilor și obiectelor, amplasarea lor justă în spațiu — respectînd strict legile perspectivei și ale proporțiilor — schițarea compoziției, care reprezintă schema logică a pînzei, într-un cuvînt, permite realizarea unei imagini convingătoare și realiste.

Înainte de a începe un mare tablou în ulei, pictorul execută de obicei în cărbune, creion, tuș etc., *schitele* prealabile ale viitoare pînze. În aceste desene el elaborează chipurile diferitelor personaje, contururile fundalului și, în sfîrșit, schitează compoziția în ansamblu. Adesea pictorii execută și schițe în ulei (care de obicei se fac după o serie de schițe desenate). Varianta finală a pînzei se deosebește, desigur, substanțial de lucrările pregătitoare, dar concepția de bază a tabloului — tratarea subiectului, relațiile dintre personaje, scheletul

general al forme — apare, de obicei, în liniile sale principale în lucrările preliminare. De acest lucru nu este greu să ne convingem dacă examinăm cu atenție schițele ce se păstrează la Galeria Tretiakov din Moscova și la Muzeul rus din Leningrad, ale unor tablouri ca : *Cristos se arată mulțimii* de A. Ivanov, *Ultima zi a orașului Pompei* de K. Briullov, *Edecarii de pe Volga*, *Zaporojenii*, *Întoarcere neașteptată* de I. Repin, *Dimineața execuției strelitilor*, *Boieroaica Morozova* de V. Surikov și ale altor tablouri celebre din pictura clasică rusă.

Mulți pictori desenează viitoarea compoziție în cărbune, pe pânză, apoi trec — pe aceeași pânză — la realizarea picturală a tabloului. În sfârșit, se întâmplă adeseori ca pictorii să execute tabloul direct în ulei, fără schițe preliminare. Așa lucra, de pildă, marele pictor spaniol din secolul al XVII-lea Velasquez, așa au fost executate portretele compozitorului M. P. Musorgski de I. Repin, multe lucrări ale lui I. Levitan, peisaje ale lui S. Gherasimov, naturi statice ale lui M. Sarian etc. Aceasta însă nu înseamnă neapărat o subapreciere a rolului desenului. K. Briullov vorbea cu admirație de măiestria lui Velasquez „de a stăpâni penelul astfel, încât exprima, în același timp, forma, culoarea, relief și perspectiva planului”. Cu alte cuvinte, marele talent și experiența le îngăduie unor pictori să lucreze astfel cu penelul, încât el pare să deseneze și să picteze concomitent. Desenul rămâne însă, indiscutabil, temelia picturii. Aceasta este o lege a picturii realiste. Disprețul față de desen, care caracterizează pe mulți reprezentanți ai formalismului, duce inevitabil la desființarea picturii ca artă, întrucât un tablou lipsit de scheletul desenului apare inform, haotic, și nu poate oferi o reflectare veridică a modelului.

Dacă desenul constituie fundamentul tuturor artelor plastice, culoarea reprezintă o particularitate caracteristică principală a picturii, privilegiul ei cel mai important și mai prețios față de celelalte arte. Faptul că pictura poate reda lumea vizibilă în toată bogăția culorilor ei, constituie fără îndoială, una din cauzele principale ale marii sale popularități. Marx scria că „simțul... culorii este forma cea mai populară a simțului estetic în genere”.

Ar fi naiv să credem că sarcina pictorului se reduce doar la „colorarea” desenului executat în prealabil, la reproducerea mecanică pe pânză a culorii văzute în natură. Încă în acea epocă îndepărtată, când pictura abia se constituia ca o artă de sine stătătoare, pictorii urmăreau să realizeze o îmbinare *armonioasă* a diverselor combinații cromatice, a acordurilor și contrastelor în cadrul aceluiasi tablou. Pe măsura dezvoltării picturii problema cromatismului a căpătat în creația pictorilor o rezolvare din ce în ce mai subtilă și mai multilaterală. Pictorii au învățat să redea nuanțele infinite ale culorii, în funcție de intensitatea ei, de gradul și caracterul lumninozității, de legătura între culoare și obiectele aflate în apropiere și de nenumărate alte cauze. Cuvântul „culoare” ca atare nu mai poate servi de mult pentru definirea exhaustivă a gamei cromatice a unei pânze. De obicei se recurge la o noțiune mult mai largă — coloritul, care reunește numeroasele elemente ale soluției cromatice a unei pânze : culori, lumină, ritm, ton, factură etc., în conexiunea lor complexă și dinamică.

Aș dori să mai subliniez o dată că, într-un tablou, coloritul nu servește numai la crearea unei iluzii a lumii vizibile. El joacă un rol important și în înținuirea generală, ideologică, psihologică, plastică, pe care o exercită un tablou. Expressivitatea poetică a pânzei, starea de spirit pe care o sugerează, depind într-o mare măsură de structura ei coloristică. Să ne amintim de tabloul lui V. Serov *Fata cu piersici* : tonul general, albastrui-cenușiu, subliniat prin contrast de pata roz a rochiței fetei, nuanțele și reflexele luminii care vibrează și licărește, străbătând fiecare milimetru al pânzei — toate acestea creează tocmai acea impresie de prospețime și puritate, de bucurie tinerească a vieții, ce constituie fundamentul poetic al tabloului. Ce imensă semnificație pentru înțelegerea sensului tabloului au numeroasele nuanțe de roșu din pânza lui Repin *Ivan cel Groaznic și fiul său Ivan*, sau contrastele de alb și negru în *Boieroaica Morozova* de V. Surikov !

Prin urmare, importanța coloritului în sistemul de imagini al unui tablou poate fi mai mare sau mai mică, în funcție de particularitățile manierei individuale a pictorului, de concepția pe care o întruchipează,

Însă problema nu se reduce niciodată la o simplă și impersonală „colorare” a pânzei (este vorba, firește, de tablouri bune, autentice).

A sesiza și a vedea legătura profundă între conținutul de idei al unui tablou și elementele formeii sale artistice — desen, colorit, compoziție — este premisa cea mai importantă pentru a înțelege lucrările de pictură, deoarece, într-o operă de artă realistă fiecare linie, tușă de penel, pată de lumină, întreg sistemul de modalități ale formeii servește pentru a exprima o anumită idee, pentru a întruchipa anumite imagini.

Combătându-i pe acei care voiau să separe printr-un zid de netrecut problemele măiestriei de acelea ale conținutului în artă, marele pictor rus I. N. Kramskoi spunea : „Ei cred că tehnica se află atârnată undeva, la cineva, de un cuișor, în dulap, și ajunge numai să dibuiești unde e cheița ca să-ți faci rost de puțină tehnică... Ei însă nu pricep că maeștrii tehnicii picturale se gîndeau cel mai puțin la asta, că pe ei îi chinuia dorința permanentă de a reda doar (doar !) acea sumă de impresii care era alta la fiecare din ei. Și cînd le reușea, cînd izbuteau să obțină pe pînză o asemănare cu ceea ce au văzut cu privirea minții, atunci tehnica lor se realiza de la sine”. Cît de precis și plastic e exprimată ideea ! Aceste cuvinte duc direct spre înțelegerea unor legi generale privind raporturile între formă și conținut în pictura realistă.

Noțiunea de imagine realistă în pictură este mult mai complicată, mai subtilă, mai multilaterală, decît pare la prima vedere. În esență, imaginea dintr-un tablou realist nu este o ilustrare a unei teze dinainte stabilite, nici o simplă copie a realității, ci o sinteză profundă, mereu originală, a trăsăturilor caracteristice ale vieții, exprimată sub forma unui fenomen concret, unic, și întruchipată prin mijloacele specifice ale limbajului pictural.

Firește, nu are dreptate cel ce crede că realist este numai pictorul care execută cu precizie maximă fiecare detaliu mărunt din tabloul

său. Această opinie este tot atât de greșită ca și aceea că pictorului i-ar fi permis orice și că el poate recurge pînă și la o mîzgăleală absurdă, la o îngrămădire haotică de linii, volume, pete de culoare, dacă spre aceasta îl atrage rafinatul „capriciu al genului”.

În legătură cu stilul este necesar să mai facem o observație esențială. Operele de pictură nu pot fi apreciate toate după un singur și invariabil criteriu stilistic. Se întâmplă să auzim adesea, la expoziții, discuții aprinse între amatorii de pictură în care aceștia confruntă lucrări de pictură create în maniere și stiluri diferite. Unii dintre ei cred sincer că pictura „corectă” poate avea la bază numai un singur sistem stilistic. Alții se apucă să demonstreze, de pildă, că M. Sarian nu este realist, pentru că pictează prea „îndrăzneț”, prea „decorativ”, iar unii exclamă că V. V. Meșkov, să zicem, „prea cizelează totul” și din această cauză nu ar realiza sinteza necesară într-o lucrare realistă ș.a.m.d.

În discuțiile de acest fel nici unul dintre parteneri n-are dreptate și amîndoi sînt astfel nedrepti față de artiști. Ei scapă din vedere că realismul nu numai că admite, dar și presupune în mod necesar o imensă varietate de modalități stilistice. La analiza lucrării unui pictor nu trebuie luată ca bază o preferință a gustului pentru o anumită manieră picturală : esențială este aprecierea obiectivă a rezultatelor generale ideologico-plastice obținute de autorul unui tablou.

Particularitățile de stil și caracter ale unei opere de pictură sînt legate, în primul rînd, de epoca, de timpul cînd a fost creată. Ar fi cel puțin straniu dacă am studia și aprecia, de pildă, iconografia rusă din perioada clasică a dezvoltării ei, din punctul de vedere a principiilor de creație ale lui Repin, oricît de mare artist ar fi fost acesta.

Creînd un tablou tematic, pictorul realist din secolul al XIX-lea reprezenta un eveniment sau o întâmplare anumită, unice prin trăsăturile lor individuale, se străduia să le redea cît mai veridic, mai viu, subordonînd acestui țel întreaga sa măiestrie, toate modalitățile sale stilistice preferate. Totodată, pictorul schița, firește, cu grijă, perspectiva, dădea obiectelor culoarea reală, pe care o au în natură etc. În

icoane nu găsim nimic asemănător. În ele imaginea este pur convențională. Compoziția scenelor tradiționale, cu caracter religios sau mitologic, a rămas, în linii generale aproape neschimbată în decursul veacurilor ; la icoane nu există o perspectivă riguros construită și în general nu există „dimensiunea a treia” ; acțiunea se plasează de obicei nu în adâncime, ci în înălțime, iar mediul în care are loc acțiunea, peisajul, fie că nu sunt redată de loc, fie că sunt schițate prin detalii simbolice etc. Dar în cadrul acestor convențiuni de neconceput pentru pictura modernă, iconografii ruși au atins o înaltă expresivitate artistică, au realizat sentimente, un lirism, o poezie de mare forță. Modalitatea principală, în fond aproape singura, de a exprima emoționant ideea artistică, era pentru ei tratarea culorii, a ritmului, a nuanțelor mișcării figurilor, a relațiilor lor dinamice etc. Excepționala măiestrie a celor mai buni iconografi ruși, ca Andrei Rubliov sau Dionisi consta în faptul că, în acest cadru convențional al imaginilor din icoane, ei realizau o întruchipare remarcabilă prin profunzimea și expresivitatea ei, a marilor sentimente și gânduri ce-i frământau pe oamenii epocii lor.

Desigur, dacă vom confrunta operele de pictură ale contemporanilor noștri realiști, nu vom întâlni asemenea deosebiri categorice între principiile stilistice. Dar și în acest caz, deosebirile vor fi adesea foarte mari și importante. Acestea sînt, în primul rînd, deosebirile legate de particularitățile *formeii naționale*, ale *tradițiilor naționale*, care au existat întotdeauna și vor mai exista un timp relativ îndelungat. Urmează apoi, deosebirile legate de *caracterul exprimării* conținutului de idei al imaginii. Este clar că, de pildă, lucrările cu caracter *symbolic* se deosebesc în multe privințe de tablourile în care narațiunea este redată în mod obișnuit. După cum s-a văzut, există o deosebire esențială între stilul tablourilor, la baza cărora se află o *acțiune*, o *narațiune despre un eveniment*, și al tablourilor în care componentele principale ale imaginii sînt detaliile plastice, particularitățile pictural-plastice. Într-o anumită măsură (deși mai mică) însușirile stilistice sînt legate de atmosfera dominantă a tabloului. Principiile stilistice ale

picturii, atât ale celei contemporane, cât și ale celei din epocile mai îndepărtate, diferă mult unele de altele, sînt legate de o mulțime de contraste, de soluții originale și foarte diferite. Priceperea de a descifra particularitățile principale ale sistemului stilistic, ale manierei, ale limbajului plastic este necesară pentru a putea pătrunde în esența imaginilor unui tablou, indiferent de epoca, țara sau școala căreia îi aparține.

Dar, totodată, trebuie să ne dăm limpede seama că, oricît de originale ar fi însușirile stilistice ale operelor de pictură, ele sînt întotdeauna, în ultimă analiză, legate legic de conținutul pînzelor și servesc la exprimarea sensului, a concepției lor ideologico-plastice. Faptul însuși al coexistenței concomitente a diferitelor forme stilistice în cadrul aceleiași arte realiste naționale, se explică, firește, nu prin tendința pictorilor de „a nu semăna” cu nici un preț unul cu celălalt, ci prin esența obiectivă a creației lor, care reflectă aspecte diferite ale existenței, sentimente, idei, stări de spirit variate, particularitățile percepției lumii. Pictura poate, ca și muzica sau poezia, să satisfacă cele mai variate nevoi spirituale, cele mai diverse cerințe estetice ale omului. Un om, chiar dacă nu e destul de competent în istoria picturii și în problemele ei actuale, poate găsi întotdeauna în muzee, la expoziții, în cărți despre artă, în albume cu reproduceri, opere care vor reflecta, într-un fel sau altul, stările sale de spirit, meditațiile, trăirile sale de astăzi.

Vrei să te placă lumea, să fii cît mai citit ?

Cînd scrii ai grijă tonul să-l schimbi neconținut.

Ferice cel ce știe ușor să treacă-n rime

Din tonul grav la dulce, din glumă la asprime !

exclamă în a sa „Arta poetică” Nicolas Boileau marele teoretician francez al artei din secolul al XVII-lea.

Marii maștri ai artei au creat opere variate, trecînd „din tonul grav la dulce, din glumă la asprime”. Cele mai de seamă opere ale picturii universale conțin bucuriile și tristețile umane, zilele înscrise ale

fericirii și amărăciunea evenimentelor tragice ale vieții. Contactul creator cu aceste capodopere ale artei plastice, atât de variate în expresivitatea lor, poate îmbogăți la infinit universul spiritual al omului, poate sintetiza și arăta într-o nouă lumină propria-i experiență de viață. După o reușită expresie a scriitorului rus din secolul al XIX-lea V. Garsin, „adeseori o singură imagine artistică puternică aduce în sufletul nostru mai mult decât am dobândit în decursul multor ani de viață”.

Bogata varietate de teme, subiecte, genuri, individualități artistice, maniere și modalități stilistice constituie o caracteristică pregnantă a artei plastice sovietice. Desigur, există unele trăsături comune, specifice creației pictorilor sovietici. Ele sînt: unitatea concepțiilor ideologico-politice, fidelitatea față de principiile realiste de reflectare a vieții, față de metoda înaintată a realismului socialist. Însă comuniatarea concepțiilor ideologico-estetice fundamentale ale pictorilor sovietici nu duce de loc la standardizarea operelor, la despersonalizarea individualităților creatoare, după cum afirmă criticii de artă burhezi. Dacă ne vom aminti chiar și de acele puține exemple din istoria picturii sovietice, citate în această carte, și le vom compara, va apare limpede cît de vastă este gama căutărilor tematice, plastice, stilistice ale pictorilor sovietici, cît de mult se deosebesc operele acestora prin „fizionomiile” lor atît de diferite. Nu este cazul să facem aici demonstrații amănunțite; ajunge să comparăm ritmul vîguros, dramatismul aspru, cromatismul sobru al *Apărării Petrogradului* de A. Deineka cu paleta generoasă, strălucitoare, iradiind de bucurie, din natura statică a lui M. Sarian, narațiunea complexă, plină de o mare forță tragică din *Interogatoriul comuniștilor* de B. Ioganson cu lirismul *Măturătoarei din Jaipur* de S. Ciuikov, poezia sobră, mediativă a peisajelor lui S. Gherasimov, cu vigoarea, vioiciunea și tonurile majore, pline de viață, din naturile statice ale lui P. Koncealovski...

Spuneam că realismul în pictură nu este legat de vreo manieră stabilă o dată pentru totdeauna și invariabilă, că realismul nu

numai că admite, ci chiar cere o imensă varietate de procedee plastice, de căutări permanente ale moului în domeniul formei artistice.

Dar, după cum arată, cu o claritate indiscutabilă experiența multiseclară a istoriei artelor, alegerea mijloacelor plastice este foarte largă, însă nicidecum nelimitată în raport cu concepția și conținutul operei de artă. Un tablou cere fidelitate față de model, dar nu o copiere mecanică, pedantă a acestuia. Pictorul poate recurge la generalizări ample, la anumite metafore, la simboluri etc., dar cu condiția ca ele să nu-l abată de la adevărul vieții, să nu-l ducă la o reprezentare deformată a lumii. De altfel, asemenea procedee au sens numai în cazul când contribuie la întruchiparea mai puternică, mai vie a unei mari și profunde idei artistice. De îndată ce artistul începe să recurgă la modalități plastice convenționale numai de dragul „originalității”, el se transformă treptat într-un măscărici, își pierde adevărata măiestrie și se îndepărtează nu numai de realism, ci și de artă în general.

În acest sens devine clar de ce sînt dăunătoare artei metodele artistice ostile realismului — naturalismul și formalismul.

Tablourile naturaliste amintesc personajele de basm, stropite cu „apa morții”: toate par a fi la locul lor, dar le lipsește viața. Căci viața autentică apare într-o operă de pictură atunci când în ea devine perceptibilă înțelegerea profundă a evenimentelor redade, proprie pictorului însuși, atitudinea acestuia, profund personală, dar conținând în același timp o apreciere socială clară, *partinică* față de ele, când apare generalizarea artistică și când vibrează din plin un mare și puternic sentiment. Un pictor naturalist nici nu urmărește ceva asemănător. El nu vrea decât să obțină ceva care „să semene”. „Văd un gard — spun : gard ; văd niște șale — spun : șale” — scria, persiflînd o astfel de artă stupidă, M. E. Saltîkov-Șcedrin. Pînzele naturaliste nu comunică nimic nici rațiunii, nici sufletului, ele nu reflectă decît o aparență a vieții, învelișul ei exterior. O oglindă reflectă fața omului, nu și sufletul lui. Tot astfel și arta naturalistă, „fotografică”, nu este

în stare să dezvăluie nici cel mai mic detaliu al universului bogat, al gândurilor și pasiunilor umane ; ea este lipsită de sens, indiferentă, cu totul străină spiritului creator al realismului, imaginilor sale profunde și pline de viață.

Steril și străin de pictura autentică este și formalismul. Orice tablou creat de vreun formalist contemporan se află dincolo de linia artei, dincolo de limitele celei mai elementare omenii. Am putut să ne convingem de aceasta personal, în vara anului 1957, la Expoziția Internațională de artă a Festivalului mondial al tineretului și studenților de la Moscova, unde alături de pânzele realiste au fost destul de amplu reprezentate lucrările așa-zisilor abstracționiști. Vizitatorul expoziției era uimit de trista monotonie ce caracteriza variantele „non-figurative” ale diverselor forme geometrice, deși executate de diferiți pictori, din diferite țări. Pretențiile pictorilor „non-figurativi” de a realiza o expresie simbolică a marilor idei și sentimente, sînt cu totul inconsistente. Un simbol artistic înseamnă concentrarea, sintetizarea laconică într-o singură imagine a unor mari evenimente ale vieții reale, a unor fenomene esențiale ale realității. Dar nu se poate numi simbol o „sinteză” a vidului. Lucrările abstracționiștilor, oricît de pretențioase ar fi denumirile sub care s-ar camufla ele, nu reprezintă altceva decît • îngrămădire cu totul absurdă de pete, linii, volume. A căuta în ele vreun conținut real este o ocupație tot atît de lipsită de perspective ca, de pildă, aceea de a încerca obținerea oxigenului într-un spațiu lipsit de aer sau a ridica pe zero la puterea „”.

Dacă vreunul dintre abstracționiști ar dori chiar în mod sincer să exprime ceva real, trăit, el nu va fi în stare s-o facă cu ajutorul modalităților „non-figurative”. A face artă plastică și a nu reprezenta nimic este un non-sens. Întîlnim uneori în reviste și ziare reproduceri după lucrări ale abstracționiștilor. La început „operele” lor produc, firește, o impresie hazlie. Dar dacă le comparăm cu lucrările maeștrilor realiști, dacă ne gîndim că în multe țări sălile muzeelor și expozițiilor se umplu cu asemenea „opere”, se naște în suflet un sentiment de

amărăciune și totodată de mînie văzînd în ce prăpastie fără fund a decăderii spirituale i-a adus lumea burgheză pe artiștii săi !

Ar fi inexact să afirmăm că toți abstracționiștii sînt niște oameni fără talent, șarlatani etc. Există printre ei oameni de talent, dar care se înșală în mod sincer, oameni induși în eroare, schilodiți sufletește. În timpul Festivalului de care am amintit mai sus am avut prilejul să cunoaștem și să discutăm cu formalisți „veritabili”. Cu excepția unui american, un fanatic incurabil și, sincer vorbind, de loc artist, ei au recunoscut, toți, într-o măsură sau alta, criza profundă a creației lor. Un abstracționist din Germania occidentală, un om care nu e lipsit de bun-simț, a declarat într-o convorbire cu artiștii plastici moscoviți că abstracționismul este un experiment, care continuă de cîteva decenii și care actualmente și-a epuizat posibilitățile. Acum, mulți adepți ai formalismului caută să revină la pictura „figurativă”.

Ei bine, vom trăi și vom vedea ! În orice caz, după vizitarea Expoziției Internaționale de la Festival s-a putut afirma, cu toată convingerea, că destinele artei universale se află astăzi în mîinile artiștilor care lucrează în cadrul școlilor realiste naționale. Pictorii realiști au, desigur, greutățile lor, uneori chiar foarte serioase. Dar acestea sînt greutăți de creștere, de dezvoltare, legate de căutări bogate în conținut, și nu niște zvîrcoliri bezmetice ale unor fantasmе, nu o matematică a cantităților cu semnul „minus”, cum sînt „operele” abstracționiștilor.

Prin urmare, nici naturaliștii, nici formalisții nu sînt în stare să realizeze imagini picturale valoroase ; numai pictorii realiști le pot crea.

Trebuie să știm toate acestea atunci cînd vizităm expoziții și muzee. Dacă înțlnim un tablou în care sînt executate cu meticulozitate, cu sînguință, cu conștiințiozitatea obtuză a „elevului tociar”, toate amănuntele, dar lipsește avîntul gîndirii, înalta tensiune a sentimentelor, străduința de a povesti privitorului despre marile evenimente ale vieții — atunci avem de-a face nu cu o artă autentică, ci cu o jalnică imitație naturalistă a artei. Dacă avem în fața noastră

o pânză al cărei autor a urmărit doar o originalitate de suprafață, o picturalitate aparentă, un „rafinament”, o „cochetărie” — trebuie să ne fie limpede că nu avem de-a face decât cu un decor ieftin, cu o jalnică profanare estetizantă a creației artistice, a cărei menire este de a frământa mințile, de a zguduîi inimile cu marele adevăr al vieții.

Experiența dezvoltării artei din ultimele decenii ne arată în mod convingător că perspectivele cele mai largi și mai clare le oferă artistului metoda *realismului socialist*. Baza teoretică a acestei metode este ideologia cea mai înaintată a contemporaneității — marxism-leninismul. Ea se sprijină pe cele mai bune și mai prețioase tradiții ale artei universale. Izvorul veșnic, inepuizabil, al creației pictorialor care urmează calea realismului socialist, este viața poporului ; a o reflecta profund, veridic și pregnant este scopul suprem al oricărui artist cinstit și înaintat.

Arta de a ști cum să privești și să înțelegi o operă artistică este o artă mare și grea. Pentru aceasta este nevoie de răbdare și de concentrarea gândirii, de un orizont larg, o înțelegere profundă a legilor specifice și a particularităților fiecărei arte și fiecărui gen de artă. Ea cere dezvoltarea nu numai a văzului fizic, ci și a unui văz deosebit, spiritual, a unui văz artistic. Cu alte cuvinte, pentru a înțelege pe deplin creația unui pictor, trebuie, într-un anumit sens, să fii tu însuși artist, un om cu o percepere creatoare, demn de a te socoti prietenul judecătorul drept și, într-un fel, coautorul alături de artist.

Înțelegerea picturii, ca și a oricărei alte arte, nu vine de la sine : ea apare ca o încununare a unei munci îndelungate, stăruitoare și multilaterale de educare a însușirilor necesare unui iubitor de artă înaintat. Această muncă este generos răsplătită : un privitor atent, pătrunzător și înțelegător este parcă întâmpinat de operele de artă ca „un egal” al lor, ele îl „îmbie” ca pe „un bun prieten”, dezvăluindu-i toată imensa bogăție a conținutului și a imaginilor lor.

LISTA REPRODUCERILOR

<i>Rafael</i>	—	Madona Sixtină
<i>Vermeer van Delft</i>	—	Fata cu scrisoarea
<i>Rembrandt</i>	—	Ahaşverus, Haman şi Estera
<i>V. I. Surikov</i>	—	Boieroaica Morozova
<i>W. Kalf</i>	—	Natură statică
<i>P. A. Fedotov</i>	—	Encore, încă o dată encore !
<i>I. I. Levitan</i>	—	Martie
<i>V. A. Serov</i>	—	Fata cu piersici
<i>P. P. Koncalovski</i>	—	Pocalul verde
<i>S. V. Gherasimov</i>	—	Înfloreşte salcia
<i>I. E. Repin</i>	—	Procesiune religioasă în gubernia Kursk
<i>B. V. Ioganson</i>	—	Într-o veche uzină din Ural
<i>M. V. Nesterov</i>	—	Portretul lui I. P. Pavlov
<i>O. Daumier</i>	—	Răscoala
<i>A. A. Deineka</i>	—	Apărarea Petrogradului
<i>C. Corot</i>	—	Carul cu fîn
<i>P. Picasso</i>	—	Amatoarea de absint
<i>Holbein cel tînăr</i>	—	Portretul lui de Morette
<i>V. A. Serov</i>	—	Portretul lui V. O. Ghirşman
<i>G. G. Niski</i>	—	Peisaj bielorus
<i>A. A. Plastov</i>	—	Tinereţe
<i>I. I. Pimenov</i>	—	La volan. Moscova nouă



RAFAEL

Madona Sixtina

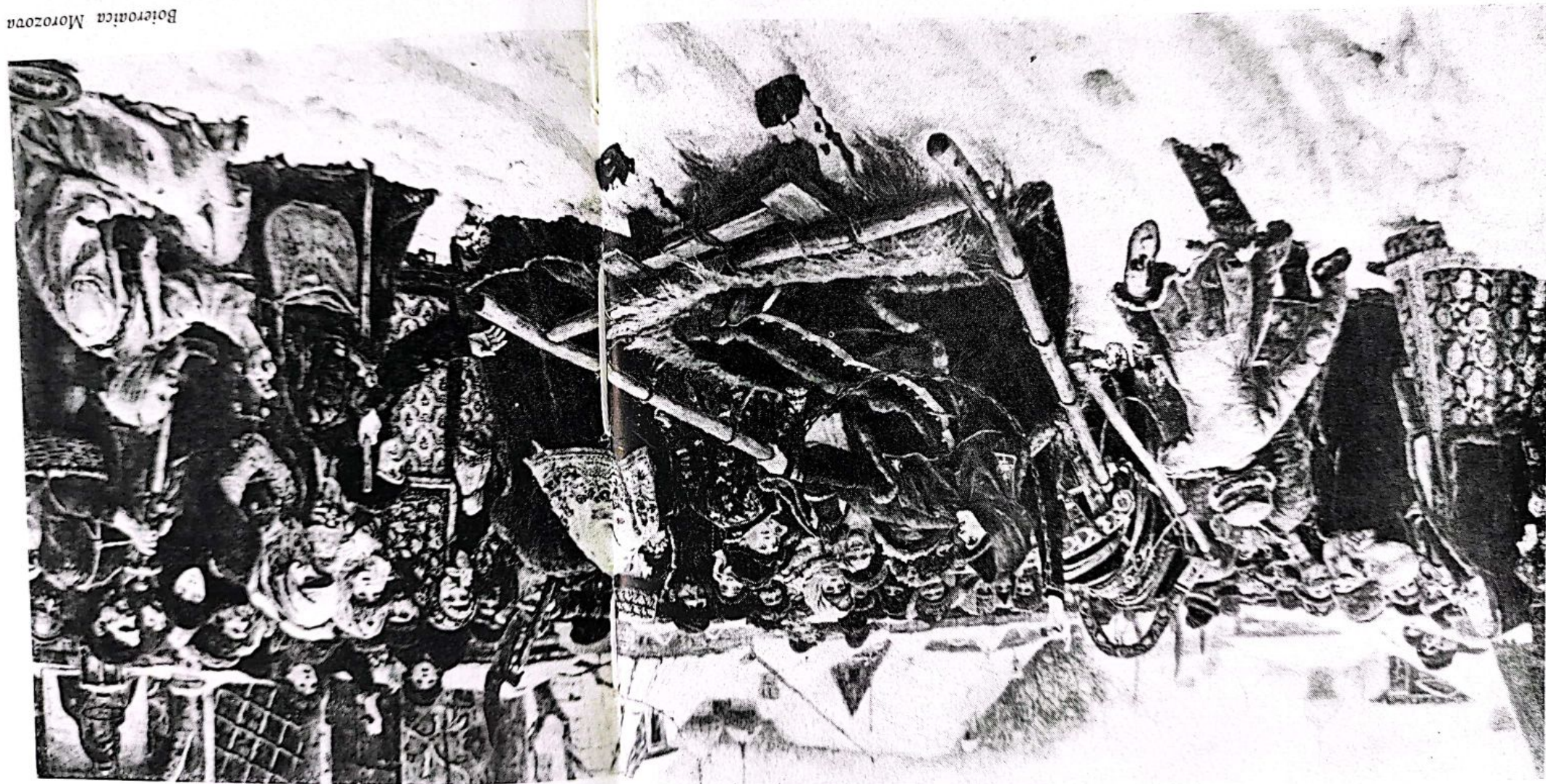


REMBRANDT

Ahasuerus, Haman și Estera

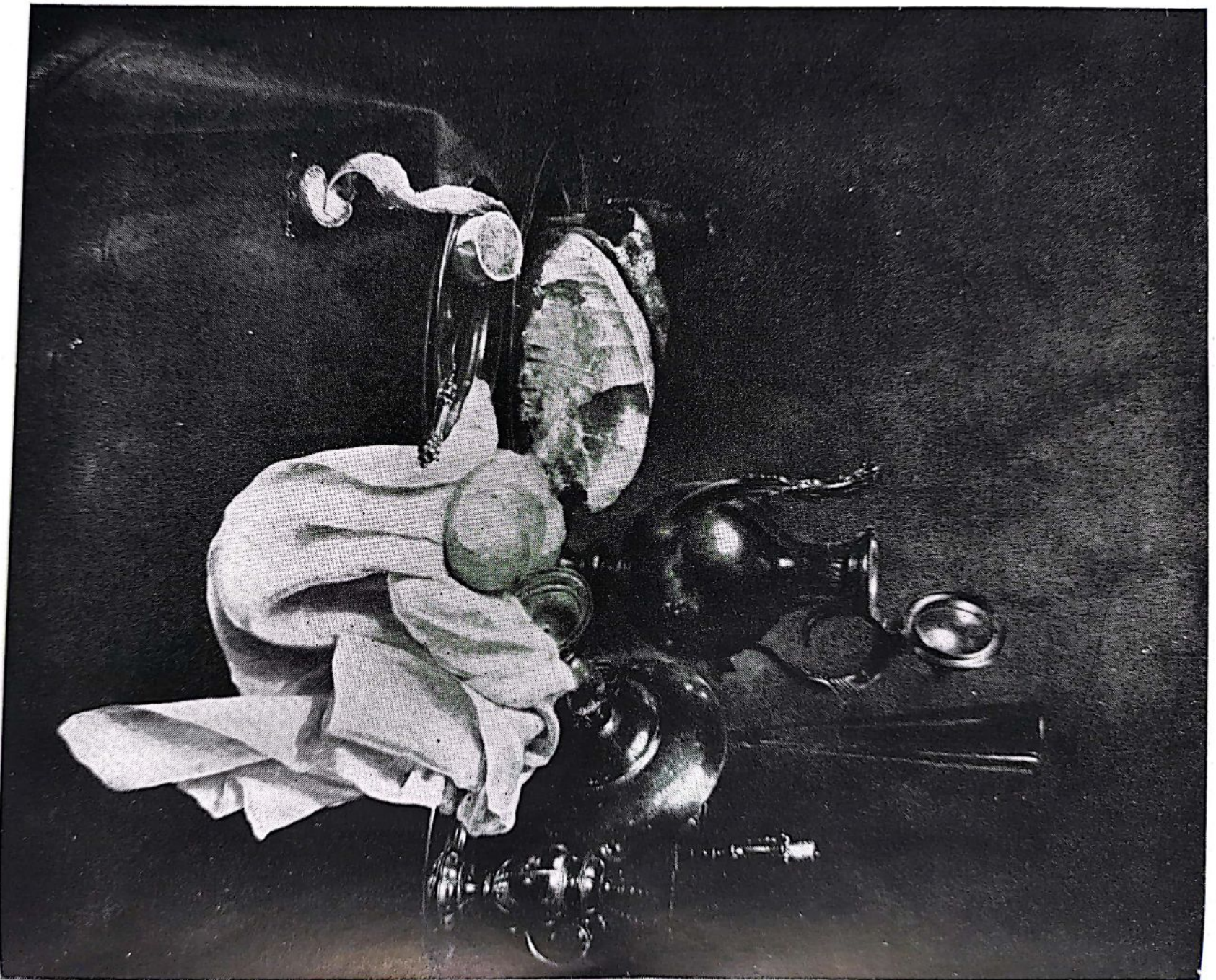


Boieronica Morozova



TECA CENTRALA
REGIONALA
IASI

V. I. SURIKOV



W. KALF

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
IASI

Natură statică

P. A. FEDOTOV

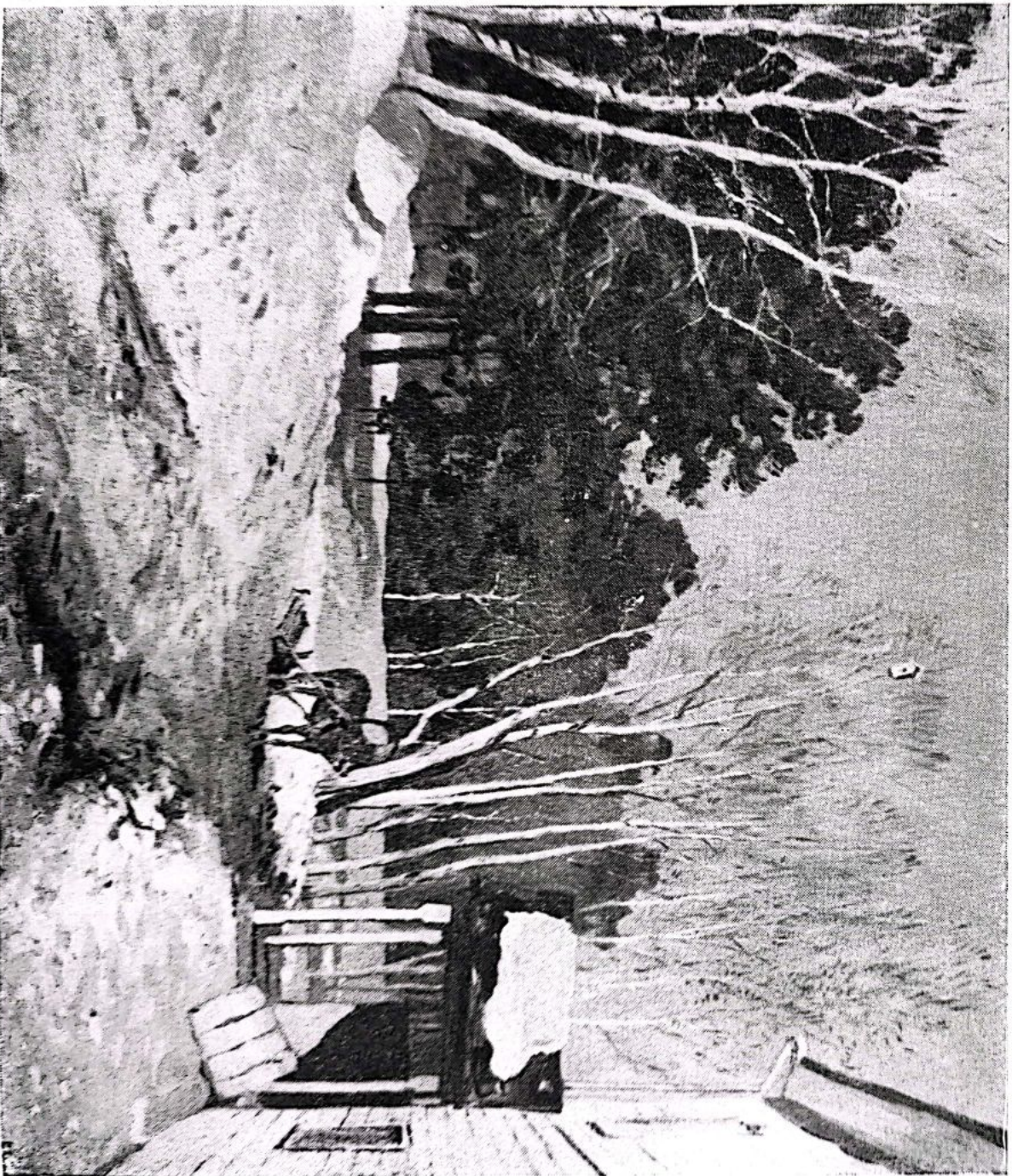
Encore, încă o dată encore !



I. I. LEVITAN

BI
LEGA CENTRALA
REGIONALA
1 A S 1

Martie





V. A. SEROV

Fata cu piersici

F. P. KONCEALOVSKI

LEGA CENOVALA
GIONATA
I A \$ I

Pocalul verde

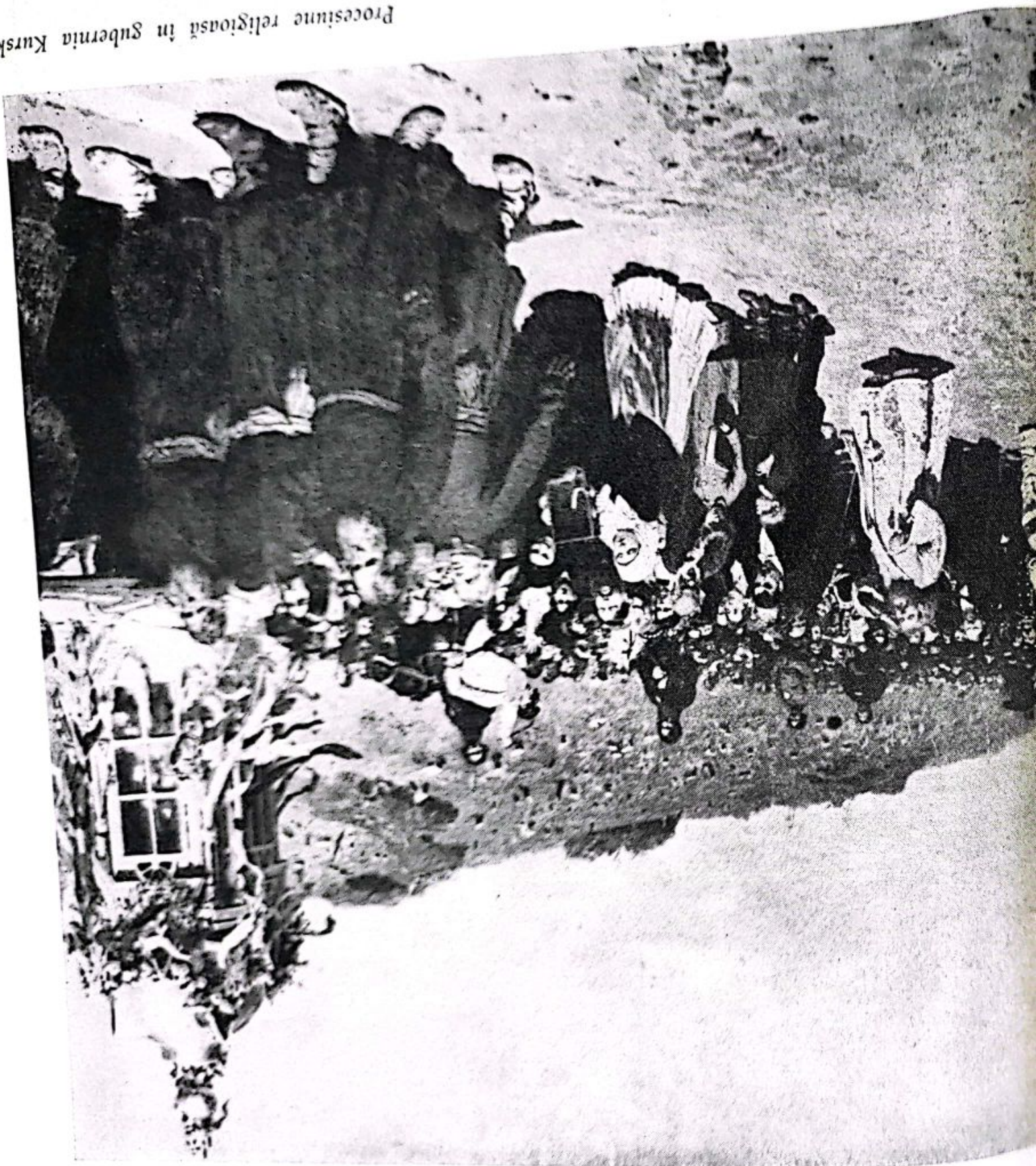




S. V. GHERASIMOV

Infloresce salcia

Procesiune religioasă în gubernia Kursk



B. V. JOHANSON

THE
FUGA CLONAL
AGIONAL
1931

Photo of the artist the first



B. V. IOGANSON

BIFE
TECĂ CERCETĂ
REGIONALĂ
1 A S 1

Într-o veche uzină din Ural





M. V. NESTEROV

Portretul lui I. P. Pavlov



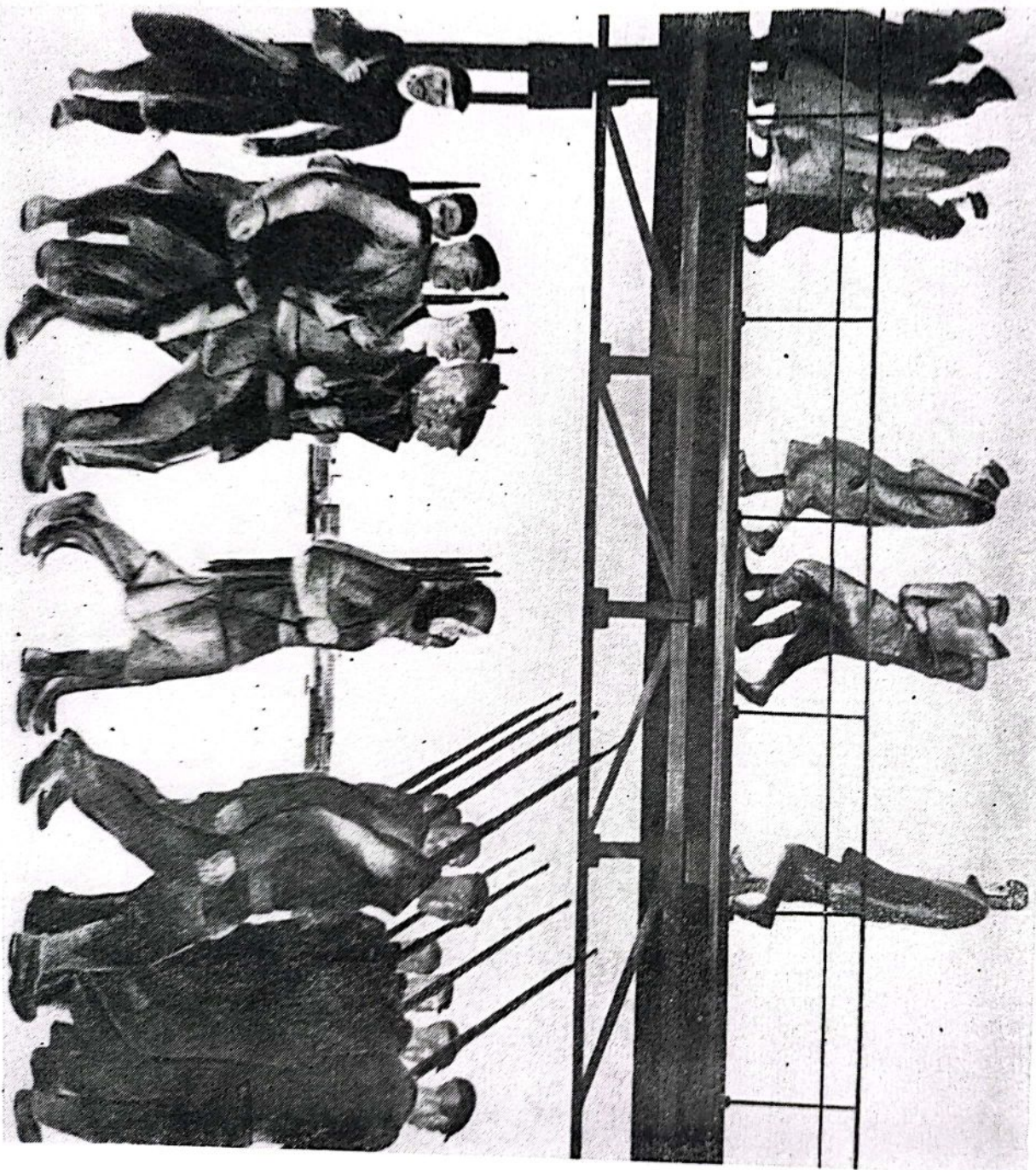
H. DAUMIER

BIBLIOTECA DELL'ACCADEMIA
DI SCIENZE E LETTERE
DI TORINO

Raschoda

A. A. DEINEKA

Apărarea Petrogradului

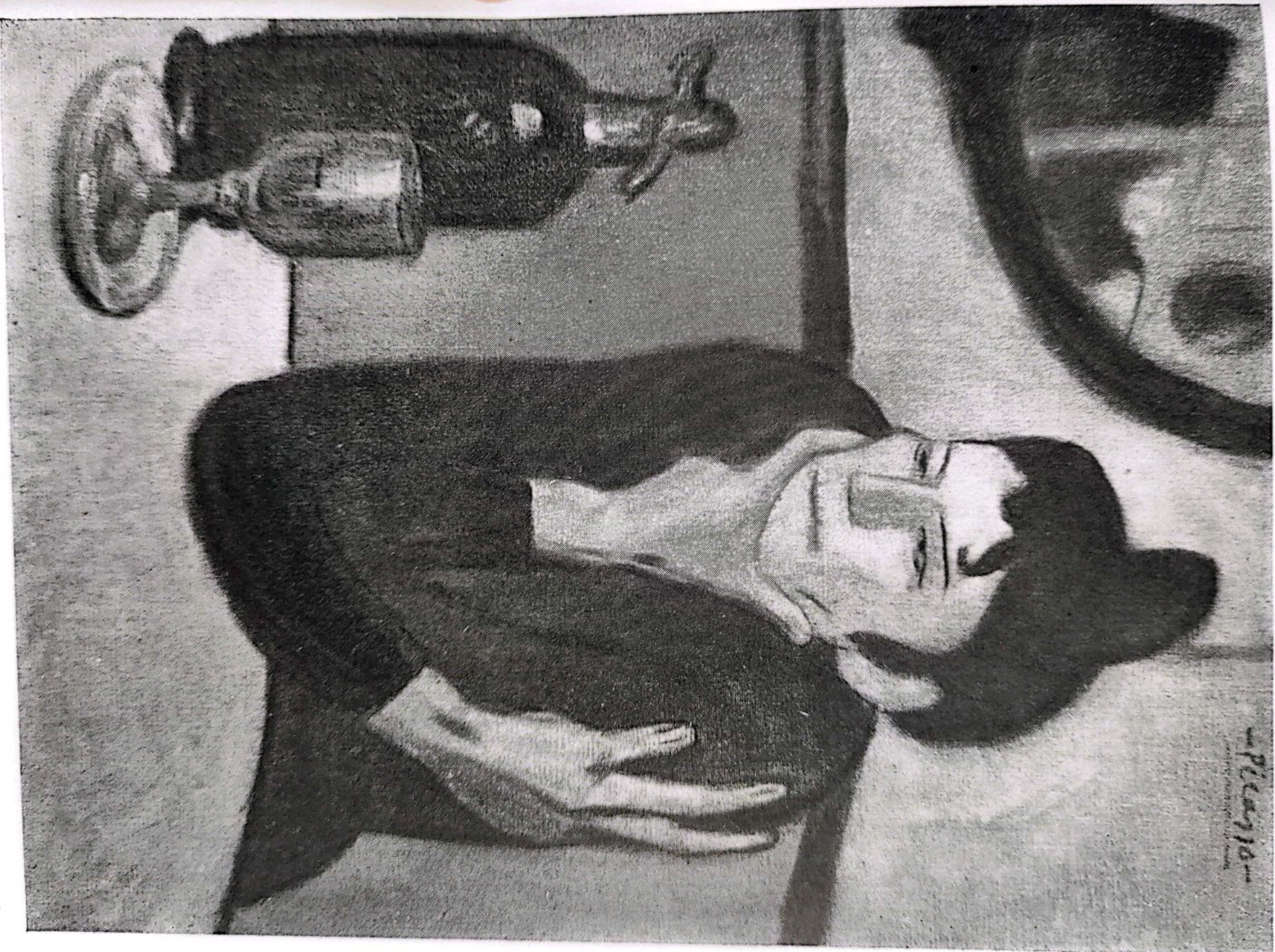




C. COROT

BIBLIOTHECA
CA. C. COROT
GION.
LA SI

Canal cu fin



P. PICASSO

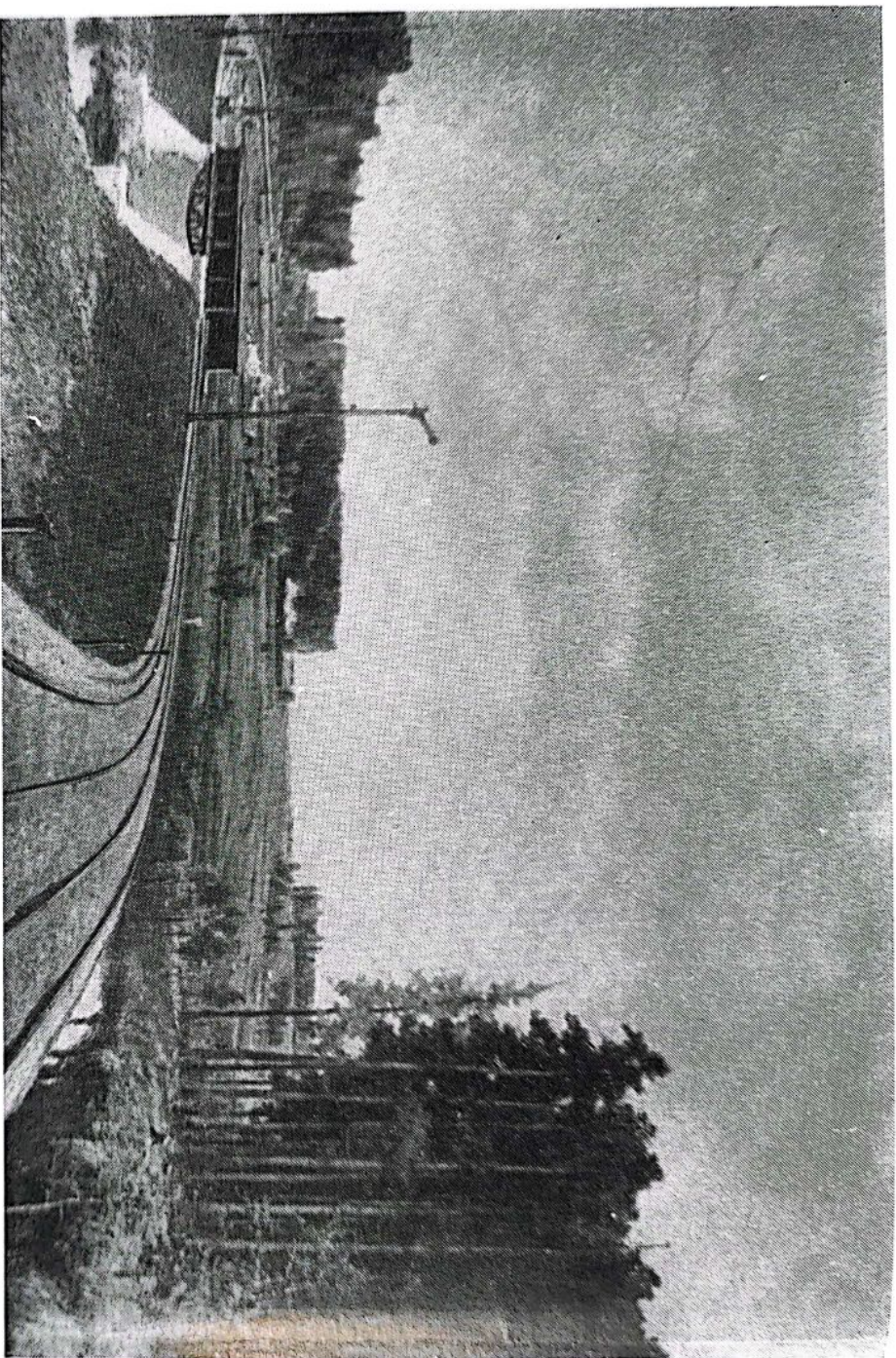
Anatomica de absint





V. A. SEROV

Portretul lui U. O. Ghirșan



G. G. NISSKI

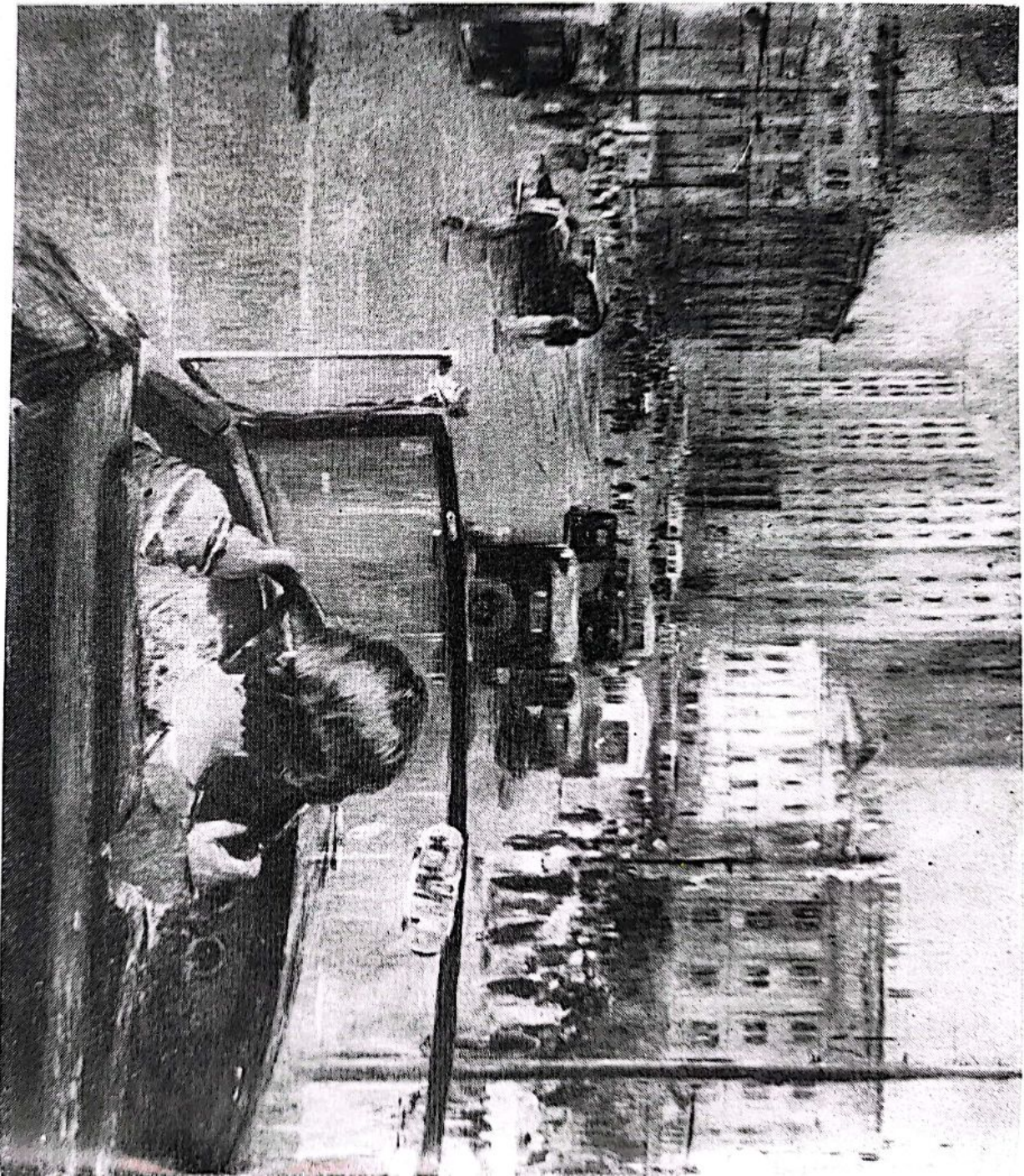
BIELARUSIA
REGIONALNA
1 A § 1

Peisaj bielorus

A. A. PLASTOV

Tinerefe





I. I. PIMENOV

La volan, Moscova nouă

BIBLIOTECA CENTRALĂ
REGIONALĂ
I A S I